



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ALBERTO TAVARES DIAS

**A TUBA SOLO NA OBRA DE ALMEIDA PRADO: PROPOSTAS
INTERPRETATIVAS PARA A SONATA PARA PIANO E TUBA, OMULÚ.**

**THE TUBA SOLO IN THE WORK OF ALMEIDA PRADO:
INTERPRETATIVE PROPOSALS FOR SONATA FOR PIANO AND TUBA,
OMULÚ.**

CAMPINAS

2019

ALBERTO TAVARES DIAS

**A TUBA SOLO NA OBRA DE ALMEIDA PRADO: PROPOSTAS
INTERPRETATIVAS PARA A SONATA PARA PIANO E TUBA, OMULÚ.**

**THE TUBA SOLO IN THE WORK OF ALMEIDA PRADO:
INTERPRETATIVE PROPOSALS FOR SONATA FOR PIANO AND TUBA,
OMULÚ.**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para
obtenção do título de Mestre em Música na
área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PAULO ADRIANO RONQUI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
ALBERTO TAVARES DIAS E ORIENTADO PELO PROF.
DR. PAULO ADRIANO RONQUI

CAMPINAS
2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D543t Dias, Alberto Tavares, 1982-
A tuba solo na obra de Almeida Prado : propostas interpretativas para a Sonata para piano e tuba, Omulú / Alberto Tavares Dias. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Paulo Adriano Ronqui.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Prado, José Antônio Rezende de Almeida, 1943-2010. 2. Performance musical. 3. Música para tuba e piano. 4. Percepção. 5. Cognição. 6. Afeto (Psicologia). 7. Análise musical. I. Ronqui, Paulo Adriano, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The tuba solo in the work of Almeida Prado : interpretative proposals for Sonata for piano and tuba, Omulú

Palavras-chave em inglês:

Prado, José Antônio Rezende de Almeida, 1943-2010

Musical performance

Tuba and piano music

Perception

Cognition

Affect (Psychology)

Musical analysis

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo Adriano Ronqui [Orientador]

Emerson Luiz de Biaggi

Lucca Zambonini Soares

Data de defesa: 22-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1519-5237>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0176034138347197>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ALBERTO TAVARES DIAS

ORIENTADOR: PAULO ADRIANO RONQUI

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI
2. PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
3. PROF. DR. LUCCA ZAMBONINI SOARES

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão
Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na
Secretaria do Programa da Unidade

Data da Defesa: 22.08.2019.

Dedicatória

Dedico esta dissertação à minha família, em especial ao meu filho Antônio, à minha esposa Thatiana e à minha mãe Carmen.

Agradecimentos

Agradeço a Deus e à Nossa Senhora de Nazaré pela força recebida para a realização da dissertação e pelas bênçãos durante minha vida.

Agradeço à minha esposa, Thatiana Pavan Dias, pela paciência, apoio e ajuda na formatação do texto. Ao meu filho Antônio Dias, pelos momentos que dividiu minha atenção com a Dissertação. À minha mãe, Carmen Dias, pelo exemplo e inspiração para carreira acadêmica.

Agradeço à UNICAMP e ao programa de Pós Graduação em Música do IA pela oportunidade de realização da presente pesquisa.

Agradeço ao meu orientador e amigo, Paulo Adriano Ronqui, pela orientação, ajuda e paciência.

Agradeço a meu professor e amigo, Marcos dos Anjos Jr., pelos longos anos de aula de tuba, ajuda na preparação da Sonata e a liberação de seu arquivo pessoal para pesquisa.

Agradeço aos professores e amigos, Wilson Dias e Paulo César da Silva, pelas aulas de tuba durante minha graduação.

Agradeço ao professor e amigo, Carlos Fiorini, pelas conversas instrutivas, verdadeiras aulas informais que me ajudaram a realizar a análise estrutural da Sonata.

Agradeço aos amigos: Ana Carolina Sacco, Juliana Jorge, Marcos dos Anjos Jr e Fransoel de Carli pela participação em recitais ao longo do curso.

Agradeço aos professores: Emerson de Biaggi, Leandro Barsalini, Lucca Soares, Robson de Nadai e Rita de Cássia Taddei pela participação nas bancas de Qualificação, Defesa e Recital.

Agradeço à brilhante Pianista Juliana Jorge pelo acompanhamento no Recital e pela ajuda na estreia da sonata apresentada na íntegra.

Resumo

O Brasil possui grande quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o compositor Almeida Prado e crescente quantidade de pesquisas na área de instrumentos de metal graves. Não há, entretanto, nenhum estudo relacionado, exclusivamente, à Sonata para Tuba e Piano de José Antônio Rezende de Almeida Prado. Além disso, essa obra, apesar de já ter sido gravada profissionalmente, ainda é pouco difundida entre professores e alunos de Tuba. Isso ocorre, em especial, pela dificuldade de acesso à sua partitura e pela presença de pontos críticos em seu manuscrito que podem gerar dúvidas sobre a sua execução, além da inexistência de uma partitura separada apenas para a tuba. Por esses motivos, o objetivo dessa pesquisa foi, não apenas o de tentar sanar os problemas supracitados, como também consistiu em apresentar uma proposta interpretativa à obra. Para isso houve, como parâmetro, a utilização de ferramentas interpretativas com base em processos perceptuais, cognitivos e afetivos. Esses processos foram aplicados por meio de conceitos expressivos de paisagem sonora, textura de som nas formas de timbre e articulação, agrupamento de notas e sistema numérico de Tabuteau. Como resultado, apresentou-se um estudo acerca da elaboração da Sonata para Piano e Tuba a partir da Sonata para Piano nº 5, *Omúlú*¹, uma edição crítica da peça estudada; uma partitura separada apenas para a tuba; a ampliação do acervo de estudos sobre Almeida Prado e do repertório solo para tuba no Brasil; a indicação do tipo de tuba aconselhado para performance da obra; elaboração de propostas interpretativas para a execução da Sonata; a gravação audiovisual e a estreia da obra.

Palavras-chave: Almeida Prado, performance; tuba; tuba e piano; edição crítica; processo afetivo, processo perceptivo e processo cognitivo; paisagem sonora; timbre; agrupamento de notas; sistema numérico de Tabuteau.

¹ De acordo com as regras de acentuação gráfica da Língua Portuguesa, em vigor desde 2016, após a assinatura do Novo Acordo Ortográfico em 1990, as palavras oxítonas terminadas em *u*, não são acentuadas. Note-se também que já não eram acentuadas desde 22 de abril de 1971, quando a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências de Lisboa emitiram um parecer conjunto e imposto pela Lei Federal 5.765, art. 1º. Entretanto, como o compositor grafou *Omúlú*, optou-se pelo uso tal como está em seus manuscritos.

Abstract

Brazil has a large amount of academic work about the composer Almeida Prado and a growing amount of research in the low brass area. However, there are no studies related exclusively to José Antônio Rezende de Almeida Prado's Sonata for Tuba and Piano. Besides, despite this work having already been professionally recorded, it still not well known among teachers and students of Tuba. This happens due to the difficulty of access the score and lots of critical points in the manuscript that may raise doubts on its performance. Besides that, the lack of a separated tuba score also, discourage musicians to play. For these reasons, the objective of this research is not only to try to solve the problems mentioned before, but also present an interpretative proposal to the work. For that, the use of interpretative tools based on perceptive, cognitive and affective processes served as parameters. These processes were applied through expressive concepts of soundscape, sound texture in the form of sound tone and articulation, note grouping and Tabuteau's numerical system. As a result, we present a study about the elaboration of the Sonata for Tuba and Piano from the Piano Sonata nº 5, Omulú, a critical edition of this piece; a tuba score; expansion of the collection of studies about Almeida Prado and the solo repertoire for tuba in Brazil; indication of the recommended tuba to perform this work; interpretative proposals to perform the Sonata; audiovisual recording and the premiere of this work.

Keywords: Almeida Prado; performance; tuba; tuba and piano; critical edition; affective process; perceptive process; cognitive process; sound landscape; sound tone; note grouping; Tabuteau's numerical system.

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Capa do Manuscrito da Sonata para Piano, encontrada no arquivo de CDMC da Unicamp - Prado 1985 | 27 |
| Figura 2: Contracapa do Manuscrito da Sonata para Piano, encontrada no arquivo de CDMC da Unicamp - Prado 1985 | 28 |
| Figura 3: Aquarela presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos - Prado 1998..... | 29 |
| Figura 4: Capa presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos. - Prado 1998..... | 30 |
| Figura 5: Contracapa presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos - Prado 1998..... | 30 |
| Figura 6: Chamado - compasso 1 do manuscrito do compositor - Prado: 199834 | |
| Figura 7: Apresentação do tema da Morte - compassos 2 e 3 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 34 |
| Figura 8: Desenvolvimento do tema da Morte - compassos 4 a 6 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 35 |
| Figura 9: Início de Allegro, com detalhe da concomitância das notas - compassos 7 a 9 do manuscrito do compositor - Prado, 1998..... | 35 |
| Figura 10: Trecho "b" do Allegro - compassos 43 a 49 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 36 |
| Figura 11: Reapresentação do tema da Morte e início de seu novo desenvolvimento - compassos 78 a 80 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 37 |
| Figura 12: Apresentação do tema do Renascimento do Amor - compassos 107 a 112 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 38 |
| Figura 13: Transição de "a" para "b" de Adágio - compassos 113 a 118 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 39 |
| Figura 14: Trecho da Fuga, tema da Morte como sujeito e do Grito Atotô e Renascimento do Amor como contra - compassos 169 e 170 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 39 |
| Figura 15: Parte de Piano com detalhes dos compassos que sofreram Permutação - compassos 147 a 153 do manuscrito do compositor - Prado 1985 | 41 |

| | |
|---|----|
| Figura 16: Compassos seguintes à permutação - compassos 154 a 161 - Prado 1985 | 41 |
| Figura 17: Partitura de Tuba e Piano mostrando o local de que os compassos permutados foram retirados - compassos 147 a 151 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 42 |
| Figura 18: Local em que foram alocados os compassos permutados - compassos 190 a 193 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 43 |
| Figura 19: Local em que foram alocados os compassos permutados - compassos 194 a 199 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 44 |
| Figura 20: Novo local de permutações compassos 154 a 163 do manuscrito do compositor - Prado 1985 | 46 |
| Figura 21: Novo local de permutações - compassos 166 a 173 do manuscrito do compositor - Prado 1985 | 47 |
| Figura 22: Início da Permutação na peça para Tuba e Piano compassos 155 a 157 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 47 |
| Figura 23: Permutação na peça para Tuba e Piano compassos 158 a 163 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 49 |
| Figura 24: Permutação na peça para Tuba e Piano - compassos 164 a 170 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 50 |
| Figura 25: Reapresentação do Chamado - compasso 217 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 51 |
| Figura 26: Recitativo-Fantasia - Prado 1985..... | 52 |
| Figura 27: Recitativo-Fantasia - Prado 1985..... | 52 |
| Figura 28: Recitativo-Fantasia I - Prado 1998 | 53 |
| Figura 29: Recitativo-Fantasia I - Prado 1998 | 53 |
| Figura 30: Recitativo-Fantasia II - Prado 1998 | 54 |
| Figura 31: Recitativo-Fantasia II - Prado 1998 | 54 |
| Figura 32: Retomada do Allegro Impetuoso - compassos 220 a 224 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 55 |
| Figura 33: Início de "b" do segundo Allegro - compassos 256 a 261 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 56 |
| Figura 34: Coda Final - compassos 289 a 291 do manuscrito do compositor - | |

| | |
|---|----|
| Prado 1998..... | 57 |
| Figura 35: Detalhes da colagem feita para montar a página - compassos 1 a 3 do manuscrito do compositor - Prado 1998..... | 58 |
| Figura 36: Compasso 4 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 62 |
| Figura 37: Compasso 4 editorado pelo autor..... | 63 |
| Figura 38: Compassos 4 a 6 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 63 |
| Figura 39: Compasso 5 editorado pelo autor..... | 64 |
| Figura 40: Compasso 84 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 64 |
| Figura 41: Continuação do compasso 84 e compasso 85 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 65 |
| Figura 42: Compasso 84 editorado pelo autor..... | 65 |
| Figura 43: Compasso 85 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 65 |
| Figura 44: Compassos 85 a 91 editorados pelo autor..... | 66 |
| Figura 45: Compassos 86 a 89 do manuscrito do compositor - Prado 1998.... | 66 |
| Figura 46: Compassos 85 a 91 editorados pelo autor..... | 67 |
| Figura 47: Compasso 113 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 67 |
| Figura 48: Compasso 113 editorado pelo autor..... | 68 |
| Figura 49: Compasso 117 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 68 |
| Figura 50: Compasso 117 editorado pelo autor..... | 69 |
| Figura 51: Compassos 119 e 120 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 69 |
| Figura 52: Compassos 119 e 120 editorados pelo autor..... | 70 |
| Figura 53: Compassos 121 a 124 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 70 |
| Figura 54: Compassos 122 e 123 editados pelo autor | 71 |
| Figura 55: Compasso 136 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 71 |
| Figura 56: Compasso 136 editorado pelo autor..... | 72 |
| Figura 57: Compasso 138 do manuscrito do compositor: Prado 1998 | 73 |
| Figura 58: Compasso 138 editado pelo autor | 73 |
| Figura 59: Compassos 144 a 149 do manuscrito do compositor..... | 74 |
| Figura 60: Compassos 146 e 147 editados pelo autor | 74 |
| Figura 61: Compassos 150 a 154 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 75 |
| Figura 62: Compassos 150 e 151 editados pelo autor | 75 |
| Figura 63: Compasso 157 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 76 |

| | |
|---|----|
| Figura 64: Compasso 157 editado pelo autor..... | 76 |
| Figura 65: Compasso 166 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 77 |
| Figura 66: Compasso 166 editado pelo autor | 77 |
| Figura 67: Compasso 177 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 77 |
| Figura 68: Compassos 176 e 177 editados pelo autor | 78 |
| Figura 69: Compassos 190 a 193 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 78 |
| Figura 70: Compasso 192 editado pelo autor | 79 |
| Figura 71: Compassos 211 e 212 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 79 |
| Figura 72: Continuação do compasso 212 ao compasso 216 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 80 |
| Figura 73: Compassos 212 a 216 editados pelo autor | 80 |
| Figura 74: Compassos 228 e 229 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 81 |
| Figura 75: Compassos 228 e 229 editados pelo autor | 81 |
| Figura 76: Compassos 239 a 247 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 82 |
| Figura 77: Compassos 230 a 238 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 83 |
| Figura 78: Compassos 228 a 239 editados pelo autor | 84 |
| Figura 79: Compassos 240 a 246 editados pelo autor | 85 |
| Figura 80: Compasso 289 do manuscrito do compositor - Prado 1998 | 86 |
| Figura 81: Compasso 289 editado pelo autor | 86 |
| Figura 82: 1. Eufônio com afinação em Si bemol; 2. Tuba Baixo com afinação em Fá; 3. Tuba Baixo com afinação em Mi bemol; 4. Tuba Contrabaixo com afinação em Dó; 5. Tuba Contrabaixo com afinação em Si bemol..... | 89 |
| Figura 83: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em vermelho e Tuba Mi bemol em azul - compassos 1 ao 13 editados pelo autor | 91 |
| Figura 84: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em vermelho e Tuba Mi bemol em azul - compassos 107 ao 114 editados pelo autor | 91 |
| Figura 85: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em vermelho e Tuba Mi bemol em azul - compassos 176 editado pelo autor..... | 92 |
| Figura 86: Paisagem Sonora (Schafer, 1991 – p. 90) | 95 |
| Figura 87: Apresentação do tema do Grito Atotô - Compasso 1 editorado pelo autor..... | 96 |
| Figura 88: Apresentação do tema da Morte - compassos 2 e 3 editorados pelo | |

| | |
|--|-----|
| autor | 97 |
| Figura 89: Apresentação do tema do Renascimento do Amor - compassos 107 e 108 editorados pelo autor | 97 |
| Figura 90: Componentes perceptivos que podem ser trabalhados em uma composição. - Schafer, 1991 – p. 47..... | 98 |
| Figura 91: Entrelaçamento de componentes afetivos que podem compor uma paisagem sonora. - Schafer, 1991 – p. 91 | 98 |
| Figura 92: Exemplo de marcato - BELTRAMI, 2008, p. 91 | 99 |
| Figura 93: Exemplo de legato - BELTRAMI, 2008, p. 103 | 100 |
| Figura 94: Exemplo de tenuto - BELTRAMI, 2008, p. 56..... | 100 |
| Figura 95: Exemplo de articulações definindo função de notas e caráter do trecho - MCGILL, 2007, p. 184. | 101 |
| Figura 96: Tema da morte em dois momentos distintos da Sonata, com suas características expressivas alteradas pela articulação - Partitura editorada pelo autor, compassos 2 e 128 | 101 |
| Figura 97: Gráficos de comprimento de onda - MAJUMDER, 2011. | 103 |
| Figura 98: Gráficos de comprimento de onda de vogais - MAJUMDER, 2011. | 103 |
| Figura 99: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Contrabaixo pelo autor..... | 105 |
| Figura 100: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Baixo pelo autor..... | 106 |
| Figura 101: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Baixo, com bocal mais raso, pelo autor..... | 107 |
| Figura 102: Vocalização “A” gravada pelo autor | 108 |
| Figura 103: Vocalização “I” gravada pelo autor..... | 109 |
| Figura 104: Vocalização “O” gravada pelo autor | 110 |
| Figura 105: Vocalizações “A” (em amarelo), “I” (em verde) e “O” (em laranja) com visualizações ampliadas gravadas pelo autor..... | 110 |
| Figura 106: Exemplo da aplicação do conceito de note grouping - RONQUI 2010, p. 93 | 112 |
| Figura 107: Exemplo de gradação numérica (McGill, 2007 – p. 72)..... | 112 |
| Figura 108: Exemplo de gradação numérica (MCGILL, 2007 – p. 72)..... | 113 |
| Figura 109: Exemplo de gradação numérica (MCGILL, 2007 – p. 76)..... | 113 |

| | |
|--|-----|
| Figura 110: Transcrição descritiva do Opaninjé - CARDOSO, 2006 | 115 |
| Figura 111: Apesar da constante mudança na formula de compassos a métrica de colcheia igual colcheia é mantida - Partitura editorada pelo autor, p. 16 | 116 |
| Figura 112: Alteração de pulso indicada pelo Compositor - Partitura editorada pelo autor, compassos 167 a 171 | 117 |
| Figura 113: Tema do Grito Atotô, Paisagem sonora do chamado ritualístico- compasso 1 editorado pelo autor | 118 |
| Figura 114: Tema da Morte, paisagem sonora da Morte - compassos 2 e 3 editorados pelo autor | 118 |
| Figura 115: Início de Allegro Impetuoso, paisagem sonora de tambores ritualísticos - Compassos 7 ao 9 editorados pelo autor | 119 |
| Figura 116: Início de “B” do Allegro Impetuoso, paisagem sonora de Solene, referente à Morte - Compassos 44 ao 47 editorados pelo autor..... | 119 |
| Figura 117: Detalhes da melodia ascendentes e do três contra dois - compassos 116 e 117 editorados pelo autor. | 120 |
| Figura 118: Detalhe com o súbito FF e articulações em marcato - Compasso 118, editorado pelo autor | 121 |
| Figura 119: Detalhe da variação de articulação - Compasso 128 editorado pelo autor | 121 |
| Figura 120: Início do andantino amoroso - Compasso 181 editorado pelo autor | 122 |
| Figura 121: Tema da morte se sobrepondo ao tema do grito Atotô - Compassos 268 e 269 editorados pelo Autor..... | 123 |
| Figura 122: Detalhe do 3 contra 2 - Compassos 283 a 286 editorados pelo autor | 123 |
| Figura 123: Detalhe dos ataques fortes seguidos de notas longas - compasso 1 editorado pelo autor. | 125 |
| Figura 124: Tema da Morte que deve ser vocalizado em “O” - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor | 125 |
| Figura 125: Detalhe da variação do Tema do grito Atotô que deve ser vocalizado em “A” - Compasso 7 editorado pelo autor | 126 |
| Figura 126: Detalhe da variação do Tema da Morte - Compassos 44 a 47 | |

| | |
|--|-----|
| editorados pelo autor | 126 |
| Figura 127: Detalhe do tema do Renascimento do Amor - Compasso 108 editorado pelo autor..... | 127 |
| Figura 128: Variação súbita de articulação no Luminoso - Compassos 117 e 118 editorados pelo autor..... | 127 |
| Figura 129: Detalhe do tema da Morte como Sujeito - Compassos 128 e 129 editorados pelo autor | 128 |
| Figura 130: Reapresentação do Chamado - Compassos 217 e 218 editorados pelo autor. | 129 |
| Figura 131: Detalhe do tema do Renascimento do Amor - Compasso 219 editorado pelo autor..... | 129 |
| Figura 132: Parte do Piano semelhante ao primeiro movimento e detalhe da parte da tuba com notas longas - compassos 220 a 224 editorados pelo autor..... | 130 |
| Figura 133: Tema do Renascimento do Amor presente na tuba com <i>marcato</i> - Compassos 252 a 254 editorados pelo autor | 130 |
| Figura 134: Tema da Morte com notas longas - Compassos 259 a 260 editorados pelo autor | 131 |
| Figura 135: Tema da Morte com <i>marcados</i> , da mesma maneira que apresentado na Fuga - Compassos 269 a 271 editorados pelo autor | 131 |
| Figura 136: Tema do Grito Atotô em Legato - Compassos 283 a 286 editorados pelo autor..... | 132 |
| Figura 137: Detalhe de indicações expressivas do tema do Grito Atotô - Compasso 1 editorado pelo autor. | 133 |
| Figura 138: Detalhe de indicações expressivas do tema da Morte - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor..... | 133 |
| Figura 139: Detalhe de indicações expressivas do tema do Renascimento do Amor - Compasso 108 editorado pelo autor..... | 134 |
| Figura 140: Indicações expressivas de variação do tema da Morte - Compassos 4 ao 6 editorados pelo autor..... | 135 |
| Figura 141: Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô - Compassos 7 ao 10 editorados pelo autor..... | 135 |
| Figura 142: Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô - | |

| | |
|---|-----|
| Compassos 23 ao 29 editorados pelo autor..... | 136 |
| Figura 143: Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô - | |
| Compassos 44 ao 49 editorados pelo autor..... | 136 |
| Figura 144: Indicações expressivas de variação do tema do Renascimento do | |
| Amor - Compassos 116 e 117 editorados pelo autor. | 137 |
| Figura 145: Indicações expressivas de variação do tema do Renascimento do | |
| Amor - Compassos 119 e 120 editorados pelo autor. | 137 |
| Figura 146: Indicações expressivas do início da Fuga - Compassos 128 ao 131 | |
| editorados pelo autor..... | 138 |
| Figura 147: Indicações expressivas de agrupamento de notas e dinâmica - | |
| Compassos 197 ao 199 editorados pelo autor..... | 139 |
| Figura 148: Indicações expressivas do Recitativo Fantasia - Compasso 219 | |
| editorado pelo autor. | 139 |
| Figura 149: Indicação de direcionamento das notas - Compassos 223 ao 226 | |
| editorados pelo autor..... | 140 |
| Figura 150: Indicações expressivas de agrupamento de notas e sustentação - | |
| Compassos 269 ao 273 editorados pelo autor..... | 140 |
| Figura 151: Indicações de agrupamento de notas - Compassos 283 ao 287 | |
| editorados pelo autor..... | 141 |

Lista de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 1: Similaridades entre as obras..... | 32 |
| Tabela 2: Forma estrutural das Sonatas Omulú | 33 |

Sumário

| | |
|--|----|
| Introdução | 21 |
| Capítulo 1 - Uma comparação entre as sonatas e a edição crítica da Sonata para Tuba e Piano. | 25 |
| 1.1 Estrutura formal e comparação entre as duas Sonatas..... | 26 |
| 1.1.2 A Estrutura das Sonatas. | 31 |
| 1.1.2.1 Chamado..... | 33 |
| 1.1.2.2 Introdução da obra | 34 |
| 1.1.2.3 Allegro Impetuoso. | 35 |
| 1.1.2.4 Adágio..... | 37 |
| 1.1.2.5 Fuga | 39 |
| 1.1.2.6 Chamado..... | 51 |
| 1.1.2.7 Recitativos-Fantasia..... | 51 |
| 1.1.2.8 Allegro Impetuoso | 55 |
| 1.1.2.9 Coda..... | 56 |
| 1.1.3 Nota sobre a montagem física da partitura e sobre incoerências geradas pelo processo de permutação na sonata para tuba e piano. | 57 |
| 1.2 A Edição da Sonata Omulú para Tuba e Piano. | 58 |
| 1.2.1 Possibilidades de Edição | 59 |
| 1.2.2 Fundamentação da Edição Crítica | 60 |
| 1.2.2.1 Estabelecimento de Fontes do Texto Crítico: | 60 |
| 1.2.2.2 Apresentação do Texto Crítico..... | 61 |
| 1.2.3 Pontos Críticos..... | 62 |
| Capítulo 2 - Observações interpretativas na Sonata para Tuba e Piano Omulú | 88 |
| 2.1 Escolha da Tuba apropriada para a execução da Sonata | 88 |

| | |
|--|-----|
| 2.2 Apresentação e fundamentação teórica das ferramentas interpretativas empregadas..... | 92 |
| 2.2.1 Processos Perceptuais, Cognitivos e Afetivos..... | 94 |
| 2.2.1.1 Processos Afetivos..... | 94 |
| 2.2.1.2 Processos Perceptuais..... | 98 |
| 2.2.1.3 Processos Cognitivos..... | 111 |
| 2.3 Aplicações das sugestões interpretativas na Sonata | 114 |
| 2.3.1 Paisagens sonoras | 117 |
| 2.3.1.1 Indicações de processos afetivos no primeiro movimento | 117 |
| 2.3.1.2 - Indicações de processos afetivos no segundo movimento | 120 |
| 2.3.1.3 Indicações de processos afetivos no terceiro movimento..... | 121 |
| 2.3.1.4 - Indicações de processos afetivos no quarto movimento | 123 |
| 2.3.2 Texturas..... | 124 |
| 2.3.2.1 Indicações de processos perceptivos no primeiro movimento | 124 |
| 2.3.2.2 Indicações de processos perceptivos no segundo movimento..... | 126 |
| 2.3.2.3 Indicações de processos perceptivos no terceiro movimento..... | 127 |
| 2.3.2.4 Indicações de processos perceptivos no quarto movimento..... | 129 |
| 2.3.3 Inflexão de notas..... | 132 |
| 2.3.3.1 Processos cognitivos empregados no primeiro movimento | 134 |
| 2.3.3.2 Processos cognitivos empregados no segundo movimento..... | 136 |
| 2.3.3.3 Processos cognitivos empregados no terceiro movimento | 138 |
| 2.3.3.4 Processos cognitivos empregados no quarto movimento | 139 |
| Considerações Finais | 142 |
| Referências | 145 |
| Anexos..... | 150 |
| Anexo I - Partitura manuscrito da Sonata..... | 150 |

| | |
|---|-----|
| Anexo II - Partitura editorada da Sonata | 151 |
| Anexo III - Partitura editorada da Sonata..... | 158 |
| Anexo IV - Exemplos em áudio dos trechos selecionados para as sugestões interpretativas | 190 |
| Anexo V - Gravação Audiovisual da Sonata | 198 |

Introdução

O Brasil possui uma grande quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o compositor Almeida Prado, como pode ser encontrado em: Moreira (2002), *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*; Fiorini (2004), *Sinfonia dos Orixás de Almeida Prado: um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada*; Albrecht (2006), *Um estudo analítico das sonatinas para piano solo de Almeida Prado visando a sua performance*; Yansen (2006), *Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise*; Scarduelli (2007), *A obra para violão solo de Almeida Prado*; Ansante (2009), *As Quatro Estações para violino solo de Almeida Prado*; Scarduelli (2009), *Khamailéon: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado*; Yansen (2010), *Concerto Fribourgeois de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para a interpretação*; Taffarello (2010), *O percurso da intersecção Olivier Messiaen- Almeida Prado = Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*; Corilow (2014), *Expressão e intertextualidade na obra "Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner" de Almeida Prado*; Cesário (2015), *Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado: Análise Técnico/Interpretativa*; Soares (2018), *Balada para Trompa em Fá e Piano de Almeida Prado: edição crítica e preparação técnica*; e Nadai (2018), *O discurso musical de Almeida Prado na obra metalosfera: uma análise interpretativa*.

Observa-se também uma crescente quantidade de pesquisas na área de instrumentos de metais graves, encontrados nos trabalhos de Nadai (2007), *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*; Pinto (2013), *A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da Fantasia Sul América para tuba e orquestra de Cláudio Santoro*; Khattar (2014), *Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas*; Decarli (2017), *O Trombone Baixo: um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico*; Aquino (2017), *Exercícios de embocadura e técnica expandida: estratégia de tratamento paralelo para a Distonia Focal de Tarefa Específica da Embocadura (DFTEE) de um tubista*; e Leonardi (2018), *Um panorama do ensino superior da tuba no Brasil a partir da seleção e utilização de manuais didáticos*.

Entretanto, não há nenhum estudo específico relacionado à *Sonata para Tuba e Piano* de José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943 - 2010) até o momento. Dessa

forma, a presente dissertação se mostra original e tem como foco realizar uma proposta interpretativa para a *Sonata Omulú para Tuba e Piano* de Almeida Prado. A obra foi composta no período da carreira em que o compositor reescreveu algumas de suas peças, inclusive as Sonatas 3 e 5 para piano em uma formação de música de câmara, escolhendo para cada uma o instrumento que elencou como mais apropriado (NADAI, 2007). Nesse período surgiu a obra para Tuba e Piano a partir da Sonata nº 5 para Piano.

Apesar de possuir um vasto trabalho utilizando a tuba em obras para orquestra, banda sinfônica ou grupos de câmara, a *Sonata Omulú* foi a única peça escrita para Tuba como instrumento solo por Almeida Prado (KHATTAR, 2014), motivo que justifica o interesse pela composição. Outra razão é o fato de o único material existente da Sonata ser um manuscrito com cópias presentes na Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da UNICAMP e no arquivo pessoal do tubista Marcos dos Anjos Jr.², sendo, pois, pouco difundida na comunidade musical brasileira devido ao restrito acesso do material por parte dos instrumentistas. Assim a presente pesquisa também se mostra relevante, pois, além de promover a divulgação da obra, contribuirá também para sua revisão crítica ao apresentar dados sobre sua criação, sua estrutura, edição da partitura e sugestões para execução.

Para realizar as propostas interpretativas, inicialmente, realizou-se o trabalho de comparação entre a *Sonata Omulú para Tuba e Piano* e a *Sonata nº 5 para Piano Omulú*, por meio de uma análise da forma das duas peças e uma Edição Crítica da Sonata para Piano e Tuba. Esses tópicos compõem o primeiro capítulo da dissertação, intitulado: Uma comparação entre as sonatas, suas análises formais e a Edição Crítica da Sonata para Tuba e Piano, que serviu como base para o trabalho interpretativo realizado no segundo capítulo. Nesse segundo capítulo, apontou-se os aspectos organológicos da Sonata, propondo uma definição de interpretação, performance e expressividade, de acordo com os conceitos de Percepção, Cognição e Afeto.

Para a fundamentação teórica dos aspectos desenvolvidos no Capítulo I, a bibliografia apoiou-se nos manuscritos de Prado (1985) contendo as partituras, textos e indicações do compositor, que serviram como fonte para comparação e análise da estrutura formal das peças; na pesquisa de Nadai (2007), *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*, empregando-a como base para a compreensão de como o compositor realizou a transformação de uma peça para Piano em uma obra de música de

² Marcos dos Anjos é professor de Tuba da Universidade Cantareira e do Instituto Bacarelli, além de ter atuado como tubista da OSESP entre os anos de 1994 e 2011.

câmara, além das definições do processo de Permutação³ utilizados na criação de uma nova versão de obra; na pesquisa de Corvisier, *The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The Development of His Compositional Style*, que foi utilizada por estudar características da Sonata para Piano nº 5; em Schoenberg (2008), *Fundamentos da Composição Musical*, utilizada como fonte para os conceitos de organização Formal da obra; no trabalho de Hayashida (2007), *From sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a Musical Evolution*, para a descrição da Sonata Fantasia em Dó Maior, de Franz Schubert (1797 - 1828) e o texto de Leone (2015), *Overview and Analysis of the Liszt Piano Sonata in B Minor, S. 178*, pois ambos os trabalhos expõem características da Sonata para Piano em Si menor de Franz Liszt (1811 - 1886) e serviram como referência de comparação das sonatas Omulú com as sonatas de Schubert e Liszt; no texto *Edition and Editing. Types of Edition* disponível no site da Universidade Harvard⁴, utilizado como manual para definições sobre diferentes possibilidades de edições; nos conceitos apresentados por Aguera e Scarduelli (2015), em seu artigo *Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica* e por Gazzaneo (2014), no artigo *Edição crítica de um manuscrito, Uma arte da fidelidade e da pesquisa, debate características de uma Edição Crítica*. Esses últimos trabalhos foram empregados para a realização de uma edição em que pontos críticos do manuscrito foram discutidos e alterados.

A fundamentação teórica dos aspectos desenvolvidos no Capítulo II apoiou-se nas publicações de Bauman (2011) no seu livro *Fundamentos da performance*; Thourmond (1991), em seu trabalho *Note Grouping*; Fabian, Timmers e Schubert (2014), no livro *Expressiveness in music performance Empirical approaches across styles and cultures*; Levitin (2012) no artigo *Perception of Emotional Expression in Musical*. A partir desta bibliografia, definiu-se os termos interpretação, performance e expressividade para sua aplicação na dissertação. Como base para a sugestão interpretativa, utilizou-se os trabalhos de Fornari, (2010) *Percepção, Cognição e Afeto Musical*, e seus conceitos de processos perceptuais, cognitivos e afetivos; Thourmond (1991), no seu trabalho *Note Grouping*, no qual se trabalhou a ferramenta de agrupamento de notas, baseados em *Arsis e Theses*; Macgill (2007), *Sound in Motion*, com seu sistema de mapeamento numérico de grandezas musicais; e Schafer, no livro *O Ouvido Pensante*, que exemplifica as considerações sobre textura musical

³ Segundo Nadai, Permutação é um processo que torna uma peça independente da partitura original, mesmo com o emprego dos mesmos elementos, realizada através da alteração na ordem de ocorrência de um ou mais compassos ou até mesmo de um compasso fragmentado. (NADAI, 2007).

⁴Disponível em: <http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>. Acessado em 19/09/2017.

e paisagem sonora.

Como forma de elucidar o resultado alcançado com a pesquisa, uma gravação em formato audiovisual foi anexada como elemento ilustrativo dos resultados obtidos com a performance realizada pelo autor. Além da gravação, também foi anexada à partitura resultante da edição crítica da obra.

Desta forma, a presente dissertação contribui para o cenário de pesquisa brasileira na área de instrumentos de metal, em especial, a pesquisa no repertório para tuba, instrumento com restrita bibliografia acadêmica brasileira, apesar de popular no país⁵.

5 O Brasil possui grande quantidade de tubistas, com destaque para participações em bandas de música e cultos religiosos. No Site Planeta Bandas, é possível acompanhar a intensa atividade de diversas confederações de bandas de música em todo o território nacional e em cada uma destas bandas se pode estimar a presença de pelo menos dois tubistas. O site está disponível em <<https://www.planetabandas.com.br/>>, acessado em 28/08/2018. Em apenas um grupo pertencente à rede social Facebook destinado a tubistas participantes da Igreja Congregação Cristã do Brasil encontra-se o número de 1636 membros, disponível em <<https://www.facebook.com/groups/1435455063375485/about/>>, acessado em 28/08/2018.

Capítulo 1 - Uma comparação entre as sonatas e a edição crítica da Sonata para Tuba e Piano

Em 1985, Almeida Prado compôs a *Sonata n° 5 para Piano*, dedicada a Luiz de Moura Castro⁶, pianista que realizou a estreia dessa sonata em 1994 em Freiburg, na Suíça. Esta obra foi inspirada em ritmos afro-brasileiros⁷, mas sem utilizar temas folclóricos (CORVISIER, 2000). Segundo o próprio compositor, a *Sonata Omulú* possui três temas principais: o tema do Grito Atotô, o tema da Morte e o tema do Renascimento do Amor (PRADO, 1985)⁸.

No ano de 1997, Almeida Prado iniciou uma revisitação de suas Sonatas para Piano com o objetivo de transformá-las em peças de música de câmara. Assim, foi escrita a *Sonata Omulú para Tuba e Piano* no ano de 1998, que não pode ser considerada apenas uma adaptação da Sonata n° 5 para Piano, pois foi idealizada como uma peça inédita, permitindo a existência de ambas sem nenhuma restrição por parte do autor (NADAI, 2007)⁹.

A sonata de 1998, apesar de possuir uma macroestrutura similar à de 1985, apresenta, além da Tuba como elemento inédito na instrumentação, novos elementos composicionais específicos. Para elucidar as semelhanças e principais diferenças entre as duas sonatas, tais elementos foram apresentados nas próximas páginas dessa pesquisa.

⁶ Pianista nascido no Rio de Janeiro (s/d), professor titular na Escola de Música Hartt da Universidade de Hartford.

⁷ Segundo o site Portal da Cultura Afro-Brasileira, denomina-se cultura afro-brasileira o conjunto de manifestações brasileiras, incluindo ritmos musicais, que sofreram influência da cultura africana. O Site lembra que, no Brasil, a cultura africana sofreu influência da cultura europeia, mais fortemente da portuguesa, assim como da cultura indígena, de forma que os aspectos dessa cultura afro no Brasil possuem uma mescla com as culturas citadas. <https://www.faecpr.edu.br/site/portal_afro_brasileira/3_III.php>. Acessado em 29/06/2018.

⁸ O tema do Grito Atotô representa um chamado de atenção, com notas articuladas e rápidas. O tema da Morte é grave, dramático e se mantém dentro de uma tessitura curta. O tema do Renascimento do Amor é composto por uma longa melodia ascendente, de tessitura ampla, representando leveza e mágica.

⁹ Em entrevista ao Professor Robson de Nadai (Professor de Trombone da Unicamp e especialista em Almeida Prado), o compositor contou que reescreveu suas sonatas escolhendo cuidadosamente qual instrumento caberia melhor para cada uma delas, e que estas novas roupagens não deveriam anular as sonatas anteriormente escritas apenas para piano, mas que deveriam coexistir, podendo ser executadas nas duas versões (NADAI, 2007).

1.1 Estrutura formal e comparação entre as duas Sonatas

Para a pesquisa, foram utilizadas como fontes primárias a cópia da partitura manuscrita da Sonata de 1985, presente no CDMC (Coordenação de Documentação de Música Contemporânea) na UNICAMP, a cópia da partitura manuscrita da Sonata de 1998 para Tuba e Piano também presente no CDMC e uma cópia do manuscrito dessa mesma partitura de 1998 presente no arquivo pessoal do tubista Marcos Dos Anjos Jr.

Optou-se pela utilização da cópia do professor Marcos dos Anjos como fonte principal para a pesquisa pelo fato de as cópias presentes no CDMC, tanto da sonata de 1985 quanto na de 1998, estarem em preto e branco (inclusive suas capas e contracapas), em tamanho de papel 21.0 x 29.7 cm (A4), enquanto que a cópia da sonata presente no arquivo pessoal do professor Dos Anjos possui uma aquarela antes da capa, a própria capa em cores e o tamanho do papel de 27,5 x 35.0 cm.

A cópia da Sonata para Piano utilizada na pesquisa possui em sua capa uma ilustração (figura 1) e uma dedicatória ao pianista Luiz Moura Castro, seguida de uma contracapa (figura 2) com informações importantes para a execução da peça, contendo a indicação dos seus três temas principais, a maneira como estes temas são utilizados na Fuga e informações sobre Omulú, o Orixá da morte e do renascimento, a quem a peça faz alusão e de quem recebe seu título.

Figura 1: Capa do Manuscrito da Sonata para Piano, encontrada no arquivo de CDMC da Unicamp – Prado, 1985

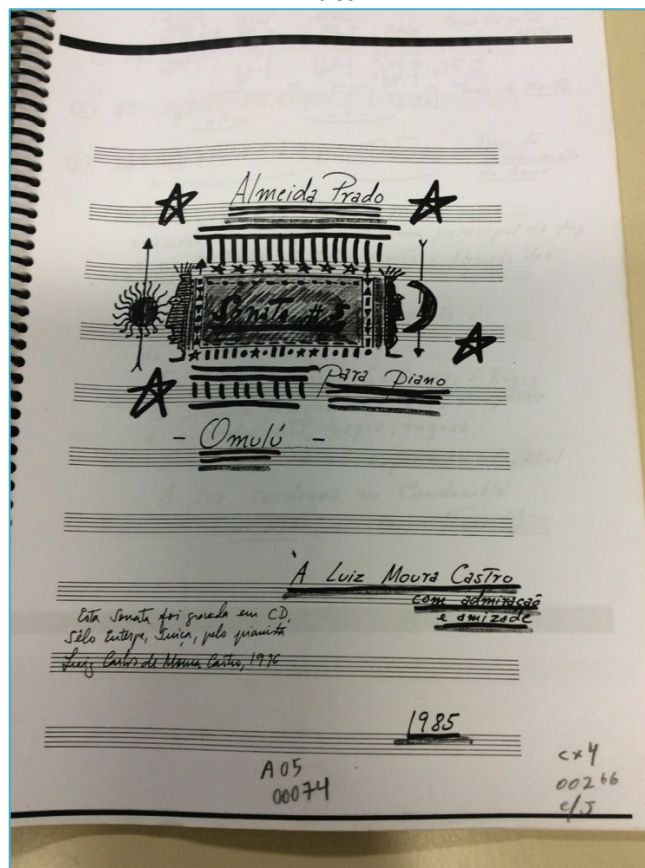
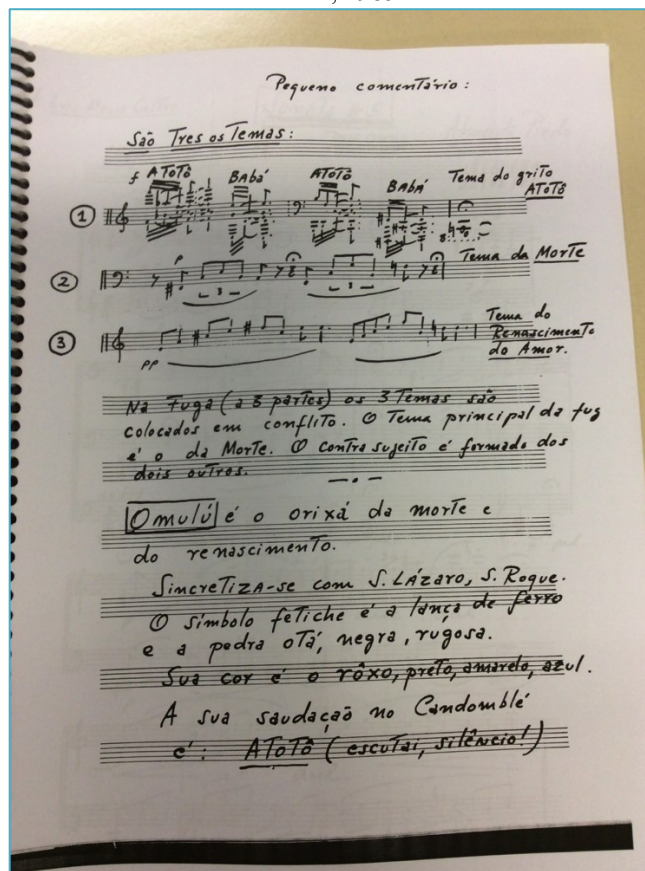


Figura 2: Contracapa do Manuscrito da Sonata para Piano, encontrada no arquivo de CDMC da Unicamp – Prado, 1985



A cópia da Sonata de 1998, como relatado anteriormente, possui uma aquarela de autoria do próprio compositor (figura 3). Segue com capa e contracapas (figuras 4 e 5) idênticas às existentes na sonata de 1985, a exceção de uma nota na capa de 1985, apresentando informações sobre a primeira gravação feita dessa Sonata para Piano e a presença de cores na figura do manuscrito do arquivo de Dos Anjos.

Figura 3: Aquarela presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos – Prado, 1998



Figura 4: Capa presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos – Prado, 1998

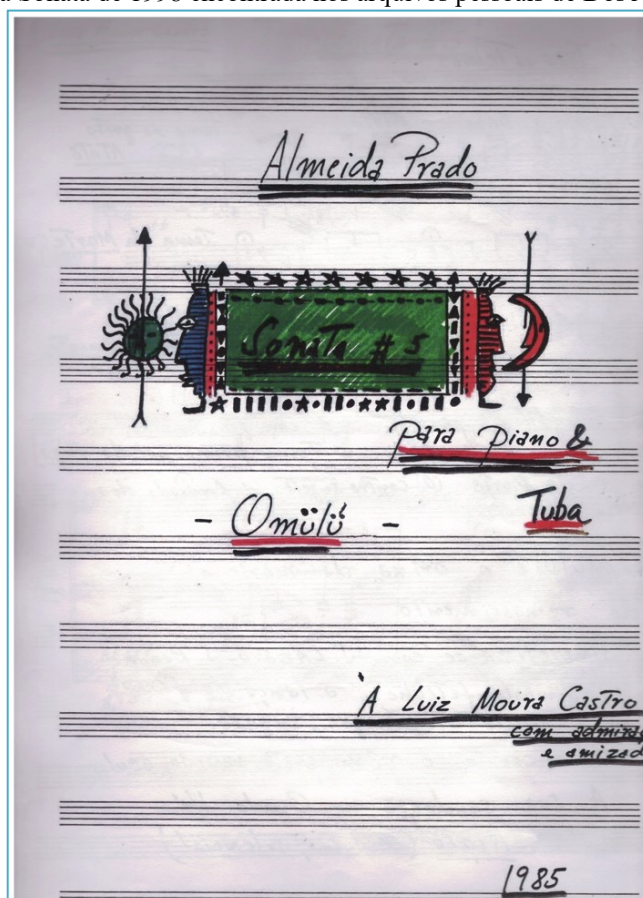


Figura 5: Contracapa presente na Sonata de 1998 encontrada nos arquivos pessoais de Dos Anjos – Prado, 1998

Pequeno comentário:

São Tres os Temas:

f ATOTô Baba' ATOTô Baba' Tema do grito ATOTô

①

② Tema da Morte

③ Tema do Renascimento, do Amor.

Na Fuga (a 8 partes) os 3 temas são colocados em conflito. O Tema principal da fuga é o da Morte. O contra sujeito é formado dos dois outros.

Omülú é o orixá da morte e do renascimento.

Sincretiza-se com S. Lázaro, S. Roque.

O símbolo fetiche é a dança de ferro e a pedra otô, negra, rugosa.

Sua cor é o róxo, preto, amarelo, azul.

A sua saudação no Candomblé é: ATOTô (escutar, silenciar!)

1.1.2 A Estrutura das Sonatas

Segundo Arnold Schoenberg (1874 - 1951), o termo Forma significa que a peça é organizada de elementos que funcionam como um organismo vivo. Essa expressão também indica o número de partes que constroem a obra (SCHOENBERG, 2008). O próprio nome da Sonata Omulú fala que se trata de uma sonata, além disso, observando-se outras sonatas, que possuem semelhante estrutura com as de Prado, pode-se confirmar que as duas obras do compositor brasileiro estão organizadas segundo tal arquétipo musical.

A primeira música observada para esta comparação foi a Sonata Fantasia em Dó Maior, de Franz Schubert (1797 - 1828), escrita em 1822, composta por quatro movimentos organizados como Allegro, Adagio, Presto e Allegro (apresentado em Fuga), sendo que o final de cada um dos movimentos está ligado ao começo do movimento seguinte. A *Sonata Wanderer* foi a primeira peça a criar uma integração, que une os quatro trechos em apenas um movimento maior, que pode ser tocado sem interrupção, essa integração é obtida não apenas pela ligação entre os movimentos, mas também pelo uso de um mesmo tema como base para todos os trechos (HAYASHIDA, 2007).

A segunda peça para comparação foi a *Sonata para Piano em Si menor* de Franz Liszt (1811 - 1886), publicada 1854, que também possui quatro movimentos interligados em apenas um movimento grande, como ocorre na *Sonata Wanderer* de Shubert. Os trechos da obra de Liszt estão organizados da seguinte forma: Introdução, Rápido, Lento, Scherzo (apresentado em Fuga) e Rápido (BRANDÃO, 2013)¹⁰. Na sonata de Liszt, as divisões entre os trechos principais estão ainda mais sutis do que na *Sonata Wanderer*, proporcionando uma peça que, apesar de possuir quatro movimentos, deve ser apresentada ininterruptamente. Toda a Sonata foi escrita com base em três temas apresentados na primeira página e desenvolvidos ao longo da obra (LEONE, 2015)¹¹.

A organização dessas sonatas de Schubert e Liszt possui estrutura semelhante à utilizada por Almeida Prado. Outra semelhança entre as Sonatas é que elas funcionam como Poemas Sinfônicos com uma inspiração extra musical¹², no caso de Omulú, baseada no Orixá Omulú. A *Sonata Wanderer* utilizando um tema principal retirado do Lied de Schubert “Der

¹⁰ Disponível em: <<https://ilhaquadrada.com/liszt/sonata-em-si-menor/>>. Acessado em 06/05/2018.

¹¹ Disponível em: <<https://fdleone.com/2015/07/09/overview-and-analysis-of-the-liszt-piano-sonata-in-b-minor-s-178/>>. Acessado em 06/05/2018

¹² Segundo o Dicionário Oxford de Música o termo Poema Sinfônico ou Música Programática teria sido utilizado pela primeira vez por Liszt e seria utilizado para músicas que não eram puras, ou seja, possuíam elementos extra musicais em sua inspiração, retirados da mitologia, da literatura, da história ou da fantasia imaginativa. (KENEDDY, 1994).

Wanderer” descreve a jornada de um viajante solitário pelo mundo (HAYASHIDA, 2007) e a Sonata de Liszt pode ter sua inspiração em outro fato extra musical, como a lenda de Fausto, O Divino e o Diabólico baseado na Bíblia, uma autobiografia ou uma alegoria à saída do Homem do Jardim do Éden (LEONE, 2015).

A Tabela abaixo busca resumir as semelhanças discutidas.

Tabela 1: Similaridades entre as obras.

| Peça | Comparação da Forma estrutural das sonatas. | Inspiração extra musical das sonatas. |
|--|--|--|
| Sonata Wanderer | Allegro, Adagio, Presto e Allegro (apresentado em fuga). | Jornada de um viajante solitário pelo mundo. |
| Sonata para Piano em Si menor | Introdução, Rápido, Lento, Scherzo (apresentado em Fuga) e Rápido. | A lenda de Fausto, O Divino e o Diabólico baseado na Bíblia, uma autobiografia ou uma alegoria à saída do Homem do Jardim do Éden. |
| Sonata nº 5, para Piano, Omulú | Allegro, Adágio, Fuga e Allegro. | Orixá Omulú |
| Sonata para Tuba e Piano, Omulú | Allegro, Adágio, Fuga e Allegro. | Orixá Omulú |

As duas sonatas, de Almeida Prado, possuem alguns elementos estruturais a mais do que o Allegro, Adágio, Fuga e Allegro que compõem o esqueleto das obras. Como exemplo, identifica-se no primeiro compasso um “chamado” em que se apresenta o tema do grito Atotô; outro exemplo consiste nos Recitativos-Fantasia, apresentados após a Fuga. Vale ressaltar que esses elementos estruturais não alteram a classificação de sua macroestrutura como sonata, por serem pontuais.

Adotando-se tal metodologia, pode-se organizar as duas Sonatas Omulú como: Chamado, Introdução, Allegro Impetuoso, (com “a” e “b”), Adágio Calmo, Fuga (Allegro), Recitativos-Fantasia, Allegro Impetuoso (com “a” e “b”) e Coda. Ambas as Sonatas possuem a mesma estrutura, porém com diferenças originadas pela Permutação¹³.

O Allegro Impetuoso e o Adágio se mantêm estruturalmente iguais. A Fuga, apesar de manter o mesmo número de compassos, apresenta uma permutação na ordem de

¹³ Dentro da metodologia de Arnold Schoenberg há a possibilidade de se classificar as Sonatas Omulú como pertencentes à forma Allegro de Sonata, com a seguinte organização estrutural: Exposição (Allegro Impetuoso), Transição (Adágio), Elaboração (Fuga), Retransição (Recitativos), Recapitulação (Allegro Impetuoso) e Coda. Na Dissertação, optou-se pela classificação de Sonata Fantasia pela inspiração extra musical de Omulú e para se valorizar o Adágio e os Recitativos, importantes trechos estruturais, que receberiam classificação de transição e retransição.

compassos. Os Recitativos possuem uma diferença, enquanto a peça de 1985 possui um recitativo, a de 1998 possui dois. O segundo Allegro Impetuoso e a Coda também se mantêm estruturalmente iguais em ambas as Sonatas. Para ilustrar como as peças podem ser divididas, o quadro abaixo demonstra a forma estrutural das Sonatas.

Tabela 2: Forma estrutural das Sonatas Omulú

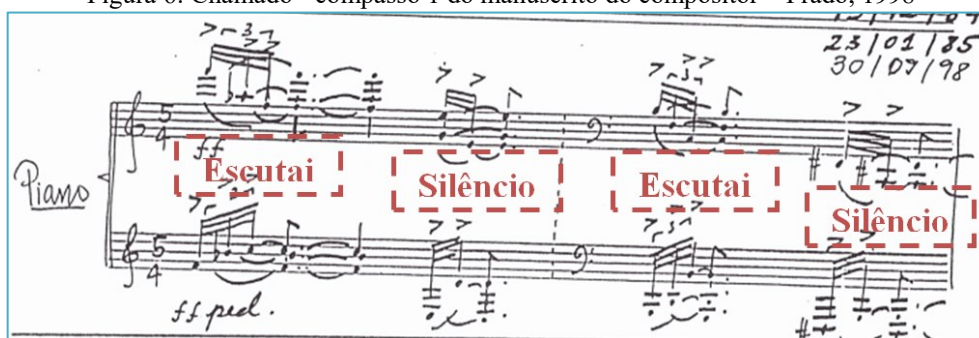
| Forma das Sonatas | | | Sonata para Tuba e Piano (1998) | Sonata para Piano (1985) |
|-------------------|------------------------|---|---|---|
| 1º Mov. | Chamado | Apresentação do tema do Grito Atotô | Compasso 1 | Compasso 1 |
| | Introdução | Apresentação do tema da Morte | Compassos 2 a 6 | Compassos 2 a 6 |
| | Allegro Impetuoso | Com dois temas principais (Tema do grito Atotô e tema da Morte) | Compassos 7 a 106 | Compassos 7 a 106 |
| 2º Mov. | Adagio Calmo | Com o tema do Renascimento do Amor | Compassos 107 a 127 | Compassos 107 a 127 |
| 3º Mov. | Fuga | Com o tema da Morte como sujeito e os temas do Grito Atotô e do Renascimento do amor como contrassujeitos | Compassos 128 a 216 | Compassos 128 a 215 |
| | Chamado | Reapresentação do chamado inicial com o tema do Grito Atotô | Compassos 217 e 218 | Compassos 216 e 217 |
| | Recitativos - Fantasia | Recitativos - Fantasia | Compasso 219 (Com Recitativo - Fantasia I e Recitativo - Fantasia II) | Compasso 218 (Com um Recitativo - Fantasia) |
| 4º Mov. | Allegro Impetuoso | Com a presença dos Três Temas | Compassos 220 a 288 | Compassos 219 a 287 |
| | Coda | Tema do Grito Atotô | Compassos 289 a 291 | Compassos 288 a 290 |

Nas próximas páginas foram apresentados cada um dos trechos estruturais da obra.

1.1.2.1 Chamado

O primeiro compasso da peça apresenta o tema do Grito Atotô, serve como um pedido de atenção. Na própria contra capa das sonatas, Almeida Prado define Atotô como uma Saudação do Candomblé, que quer dizer: Escutai, Silêncio! (Figura 6).

Figura 6: Chamado - compasso 1 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.2 Introdução da obra

Nos compassos 2 e 3 o tema da Morte é apresentado (figura 7) e possui desenvolvimento dos compassos 4 ao 6 (figura 8), preparando o Allegro que vem a seguir.

Figura 7: Apresentação do tema da Morte - compassos 2 e 3 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

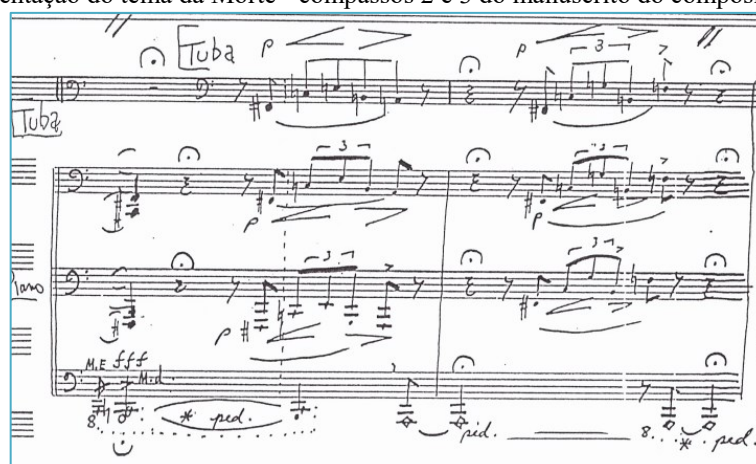


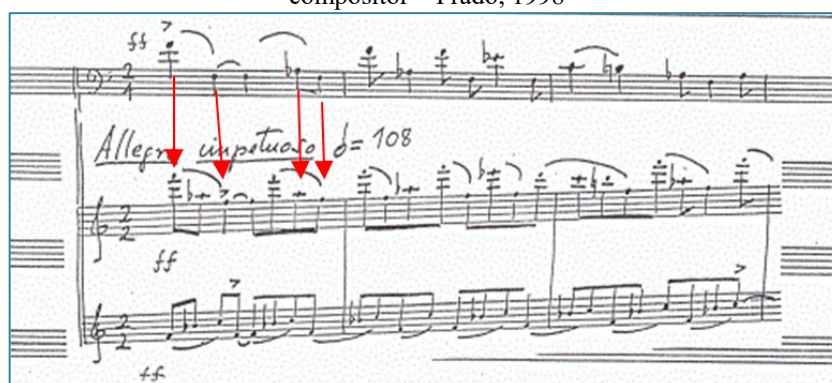
Figura 8: Desenvolvimento do tema da Morte - compassos 4 a 6 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.3 Allegro Impetuoso.

No compasso 7 se inicia o Allegro Impetuoso, com o desenvolvimento do tema do grito Atotô, essa seção, que segue até o compasso 42, pode ser chamada de “a”, em que a tuba trabalha junto ao Piano, tendo suas notas sempre iguais às tocadas concomitantemente pelo Piano (figura 9).

Figura 9: Início de Allegro, com detalhe da concomitância das notas - compassos 7 a 9 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



A seguir, do compasso 43 ao 77, encontra-se a seção “b” desse Allegro Impetuoso, em que o tema da Morte é desenvolvido e possui, como característica, a não concomitância

das notas tocadas da Tuba em relação ao Piano, marcada pela utilização de tercinas nas linhas melódicas da Tuba e da Mão Direita (figura 10).

Figura 10: Trecho "b" do Allegro - compassos 43 a 49 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



A partir do compasso 77, optou-se classificar como codeta do Allegro Impetuoso, pois o tema da morte é novamente apresentado até o compasso 80, como na introdução, seguido pelo desenvolvimento desse tema do compasso 81 ao compasso 106, encerrando o Allegro Impetuoso (figura 11).

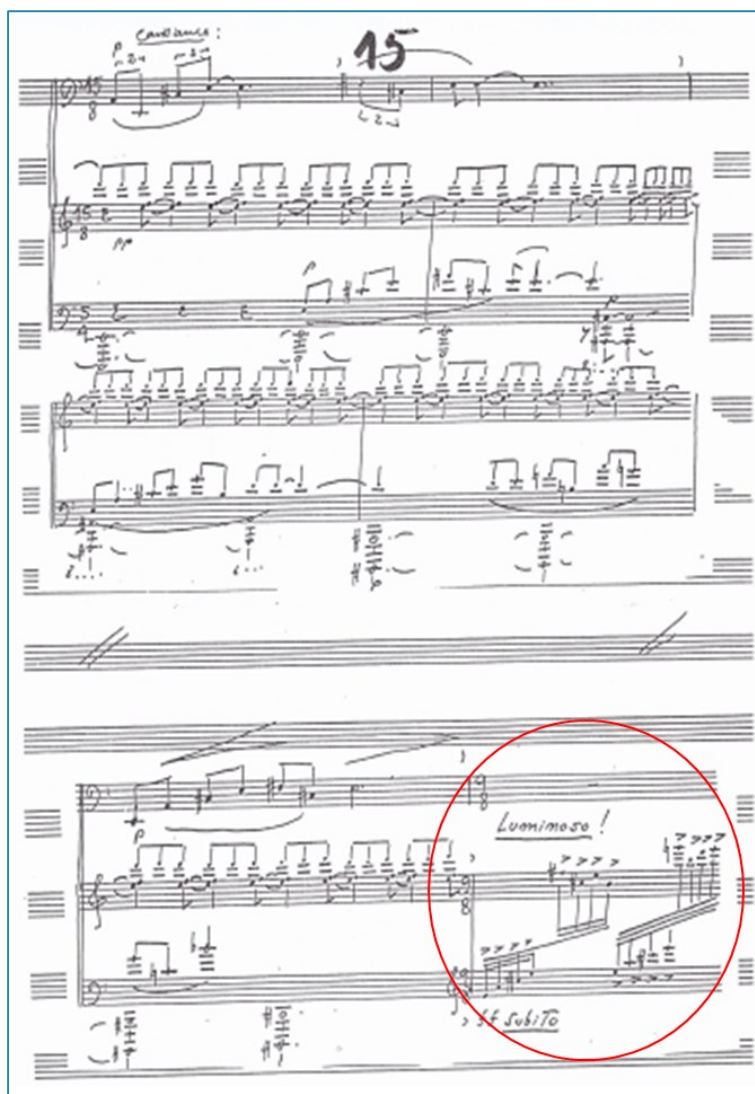
Figura 11: Reapresentação do tema da Morte e início de seu novo desenvolvimento - compassos 78 a 80 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.4 Adágio

Do compasso 107 ao 127, ocorre o Adágio Calmo, que apresenta e desenvolve o terceiro dos temas principais da Sonata: o Tema do Renascimento do Amor (figura 12).

Figura 13: Transição de "a" para "b" de Adágio - compassos 113 a 118 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.5 Fuga

Em ambas as Sonatas, o início da Fuga se encontra no compasso 128, é o maior e principal trecho das Sonatas, ressaltado pelo compositor na contracapa. Os três temas base são postos em conflito (figura 14), tendo o tema da Morte como sujeito e os temas do Renascimento do Amor e do Grito Atotô como contrassujeitos no desenvolvimento da Fuga.

Figura 14: Trecho da Fuga, tema da Morte como sujeito e do Grito Atotô e Renascimento do Amor como contrassujeitos - compassos 169 e 170 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

Tema da Morte -
sujeito

Tema do Grito Atotô -
contrassujeito

Tema do
Renascimento do
Amor - contrassujeito

A estrutura da Fuga é a mesma em ambas as sonatas, porém, ocorre a Permutação de alguns compassos, que mereceram ser ressaltados e analisados.

A partir desse ponto, a ordem dos compassos aparece de maneira distinta nas duas sonatas. Foi adotada, como numeração principal, a ordem como esses compassos aparecem na Sonata de Tuba e Piano, por ser o foco principal da pesquisa.

Após o compasso 149, faltam quatro compassos (figura 17) quando comparada à sonata de 1998. Esses compassos foram denominados 149b, 149c, 149d e 149e (figuras 15 e 16), na Sonata de 1985 correspondem aos compassos 150, 151, 152 e 153.

Figura 15: Parte de Piano com detalhes dos compassos¹⁴ que sofreram Permutação – compassos 147 a 153 do manuscrito do compositor – Prado, 1985

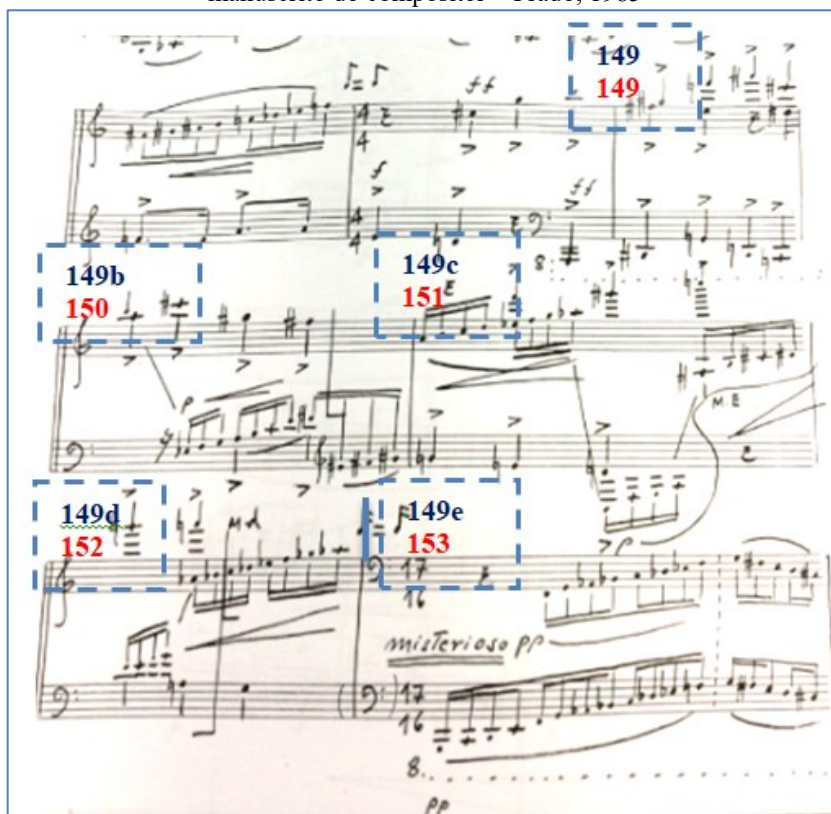
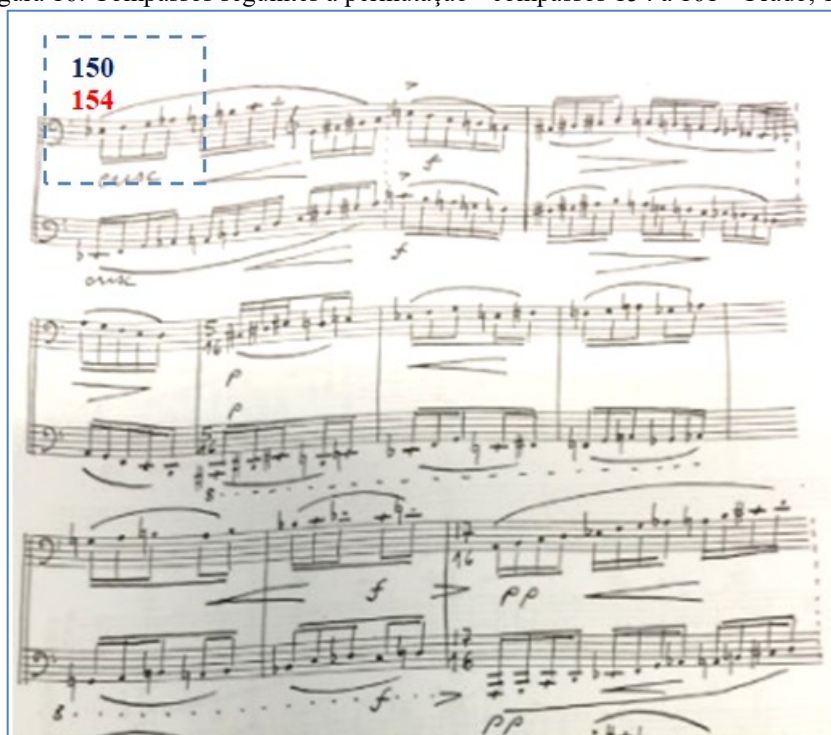


Figura 16: Compassos seguintes à permutação - compassos 154 a 161 – Prado, 1985



¹⁴ Numeração em azul referente à Sonata para Piano e numeração em vermelho referente à peça para Tuba e Piano.

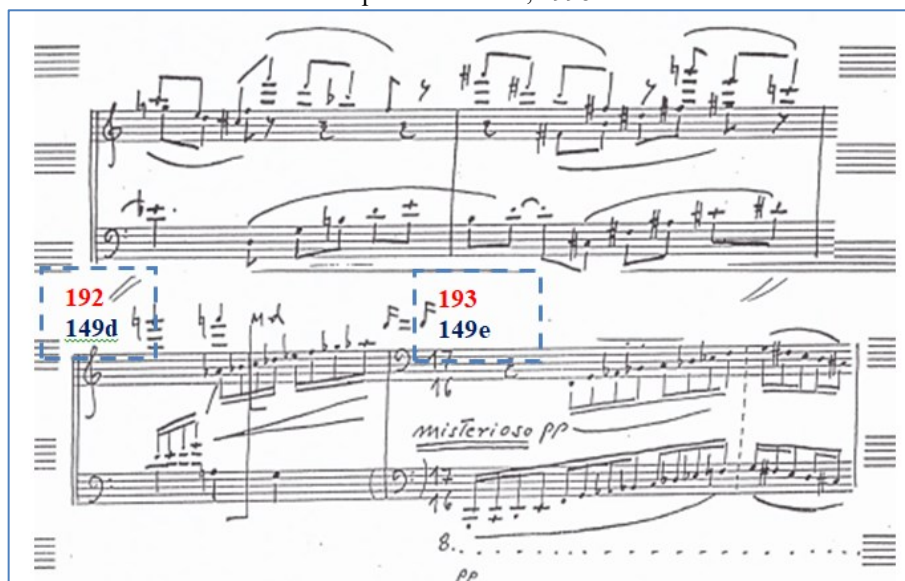
Figura 17: Partitura de Tuba e Piano mostrando o local em que os compassos permutados foram retirados - compassos 147 a 151 do manuscrito do compositor – Prado, 1998¹⁵

The image shows a handwritten musical score for Tuba and Piano. The score is written on five staves. The top staff is for the Tuba, and the bottom four staves are for the Piano. The measures are numbered 147, 148, 149, 149e, and 150. Measures 149 and 149e are highlighted with red and blue boxes respectively. A large '22' is written above the staves. The publisher information 'CIGAS E INSTRUMENTAIS ASA MANON S. A. JA 24 DE MAIO, 242 SÃO PAULO - BRASIL' is visible at the bottom left.

Os compassos permutados foram deslocados na peça de 1998 e os compassos 149d e 149e da música de 1985 aparecem nos compassos 192 e 193 da Sonata de 1998. Do mesmo modo, os compassos 149b e 149c de 1985 aparecem nos compassos 198 e 199 da Sonata para Piano e Tuba. (Figuras 18 e 19).

¹⁵ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Tuba e Piano e numeração em **azul** referente à peça para Piano.

Figura 18: Local em que foram alocados os compassos permutados – compassos 190 a 193 do manuscrito do compositor – Prado, 1998¹⁶



¹⁶ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Tuba e Piano e numeração em **azul** referente à peça para Piano.

Figura 19: Local em que foram alocados os compassos permutados – compassos 194 a 199 do manuscrito do compositor – Prado, 1998¹⁷

The image displays a handwritten musical score for three systems. The first system contains measures 196 and 197, with 149b and 149c marked in blue. The second system contains measures 198 and 199, with purple asterisks marking specific notes. The third system continues the musical notation. The score is written on three staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Esta alteração de compassos pode levantar a dúvida se a mesma foi proposital ou um erro na montagem física da partitura. Porém, a colagem alternada de dois em dois compassos na ordem da Sonata de 1998 em relação à Sonata de 1985 e a presença de duas notas longas (que estão marcadas com um asterisco **roxo*** na figura 19) que resolvem a frase

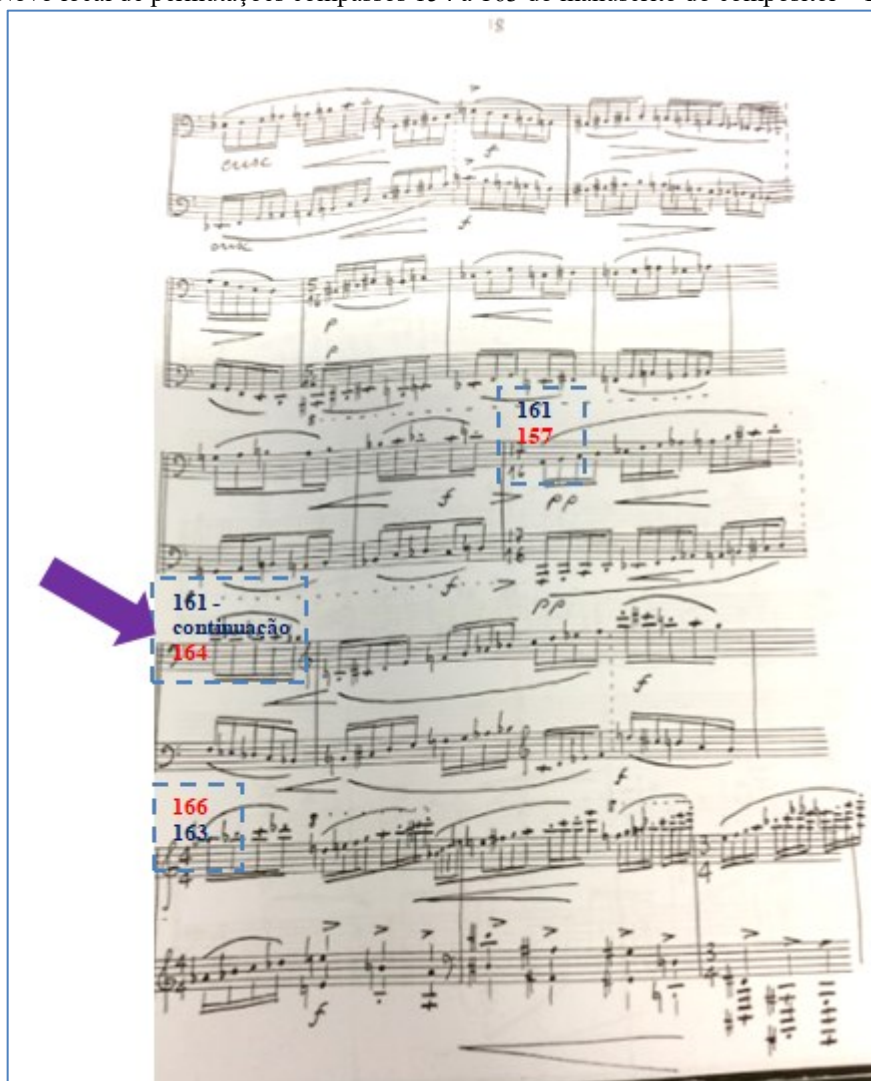
¹⁷ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Tuba e Piano e numeração em **azul** referente à peça para Piano.

da Tuba entre os compassos 196 a 199 indicam a intenção do compositor em permutar a ordem de tais compassos na Sonata para Tuba e Piano em relação à Sonata para Piano.

Outra permutação ocorre a partir do compasso 157. Como no primeiro caso, manteve-se, para efeito de comparação, a numeração da Sonata para Tuba e Piano como referência.

O compasso 157 da Sonata de 1998 está incompleto, levando-se em conta a fórmula de compasso de 17/16 grafada em 1985, o que poderia levantar a hipótese de que a numeração das páginas está alterada. Porém, o que seria seu complemento encontra-se no compasso 164, na página 24, do manuscrito da Sonata de 1998 e recebeu uma nova fórmula de compasso de 5/16, o que indica a intenção do compositor em permutar esses compassos na Peça para Tuba e Piano. Os seis compassos seguintes, que também foram deslocados, estão na sequência do compasso 164, como elucidam as figuras 20, 21, 22, 23 e 24.

Figura 20: Novo local de permutações compassos 154 a 163 do manuscrito do compositor – Prado, 1985¹⁸



¹⁸ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Tuba e Piano, numeração em **azul** referente à peça para Piano e setas roxas indicam local da Permutação.

Figura 21: Novo local de permutações - compassos 166 a 173 do manuscrito do compositor – Prado, 1985¹⁹

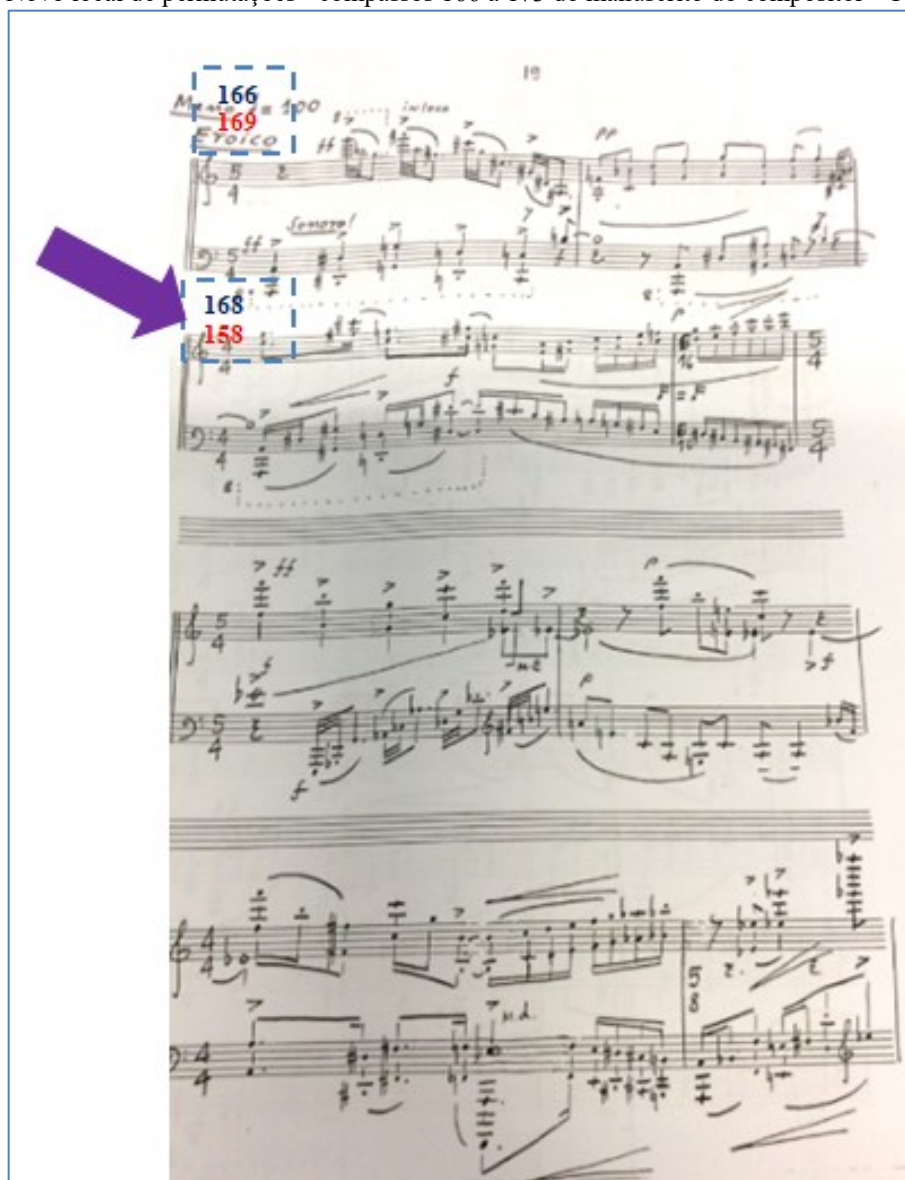


Figura 22: Início da Permutação na peça para Tuba e Piano compassos 155 a 157 do manuscrito do compositor –

¹⁹ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Tuba e Piano, numeração em **azul** referente à peça para Piano e setas **roxas** indicam local da Permutação.

Prado, 1998²⁰

A handwritten musical score for piano and tuba. The score is written on five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef). The second staff is a single bass clef. The third and fourth staves are grand staves. The bottom staff is a single bass clef. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Measure numbers 157 and 161 are marked in red ink. The score is enclosed in a blue rectangular border.

²⁰ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Piano e Tuba e numeração em **azul** referente à peça para Piano.

Figura 23: Permutação na peça para Tuba e Piano compassos 158 a 163 do manuscrito do compositor – Prado, 998²¹

The image shows a handwritten musical score for Tuba and Piano. It consists of three systems of staves. The first system is labeled with a red '158' and a blue '168' in a dashed box, with a large purple arrow pointing to the beginning of the staff. The second system is labeled with a red '160' in a dashed box. The third system is labeled with a red '162' in a dashed box. The number '23' is written in the top right of the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pp'.

²¹ Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Piano e Tuba, numeração em **azul** referente à peça para Piano e setas roxas indicam local da Permutação.

Figura 24: Permutação na peça para Tuba e Piano – compassos 164 a 170 do manuscrito do compositor – Prado, 1998²²

The image shows a handwritten musical score for Tuba and Piano. The score is annotated with red and blue markings to show measure permutations. A large purple arrow points to measure 164. A dashed blue box encloses measures 161-163, labeled '161 - continuação'. Another dashed blue box encloses measures 166-168, labeled '166' and '163'. A third dashed blue box encloses measure 169, labeled '169'. The score includes dynamic markings like 'ff', 'f', 'p', and 'pp', and tempo markings like 'Memo J = 100'. The piece is titled 'Eroico'.

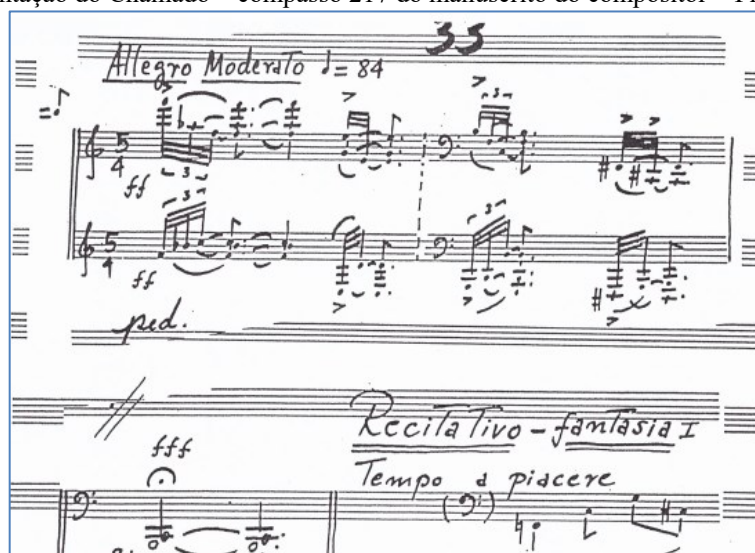
Com essas permutações de compassos, Almeida Prado inverteu a ordem de alguns compassos da Fuga e aumentou o número total de compassos na música de 1998 em um, devido ao compasso fragmentado e transformado em dois (161 de 1985 e 157 mais 164 de 1998).

²² Numeração em **vermelho** referente à Sonata para Piano e Tuba, numeração em **azul** referente à peça para Piano e setas **roxas** indicam local da Permutação.

1.1.2.6 Chamado

Após o encerramento da Fuga, Prado apresenta novamente o Chamado inicial das Sonatas, reapresentando no compasso 217 o tema do Grito Atotô, como que avisando que algo importante será apresentado em seguida (figura 25).

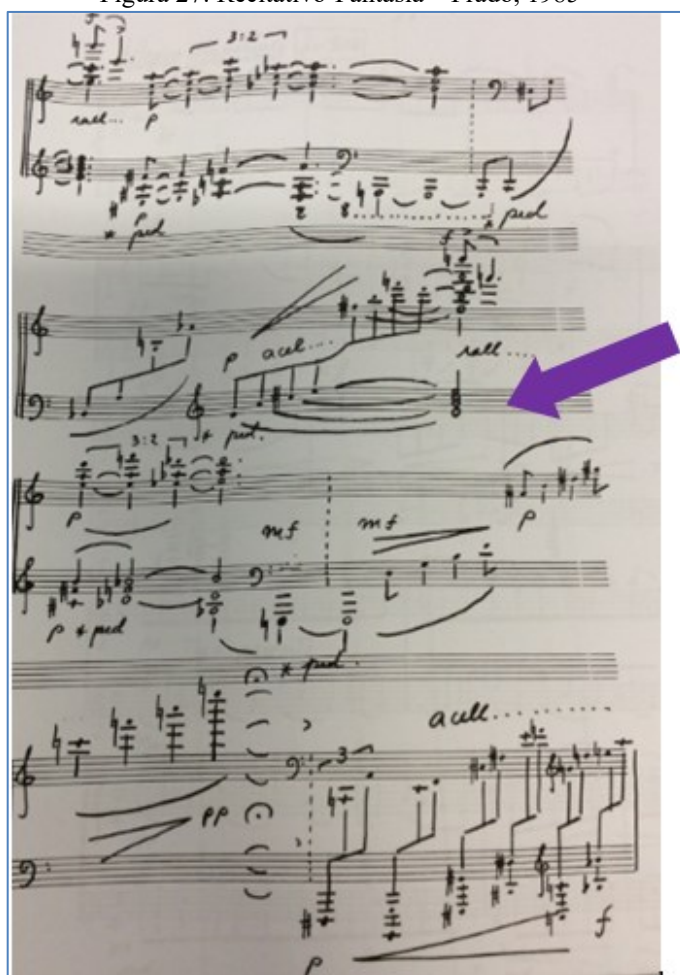
Figura 25: Reapresentação do Chamado – compasso 217 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.7 Recitativos-Fantasia

Esse trecho é nomeado pelo compositor como Recitativo-Fantasia e há nova diferença estrutural entre as duas versões. Na Sonata de 1985 existe um Recitativo-Fantasia, enquanto que na de 1998 existem dois. O recitativo da peça mais antiga foi dividido na peça mais recente e, em conjunto com o novo material da Tuba, compõem esses novos trechos chamados de Recitativo-Fantasia I e Recitativo-Fantasia II. Vale ressaltar que esse é o único momento da Sonata para Tuba e Piano em que ocorre acréscimo de novos elementos composicionais na partitura do Piano. Nas duas Sonatas, esses Recitativos estão dentro de um compasso sem fórmula e não alteram, portanto, a macroestrutura da Forma das Sonatas, como se pode observar nas figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31.

Figura 26: Recitativo-Fantasia – Prado, 1985

Figura 27: Recitativo-Fantasia – Prado, 1985²³

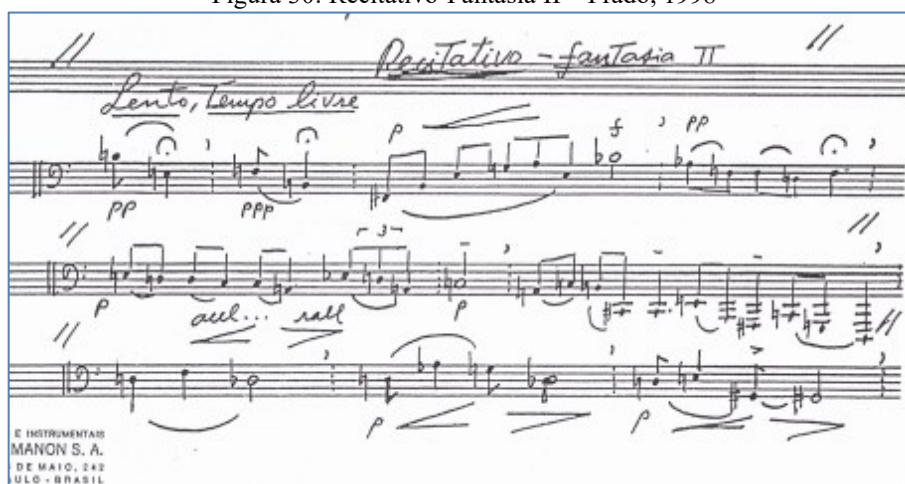
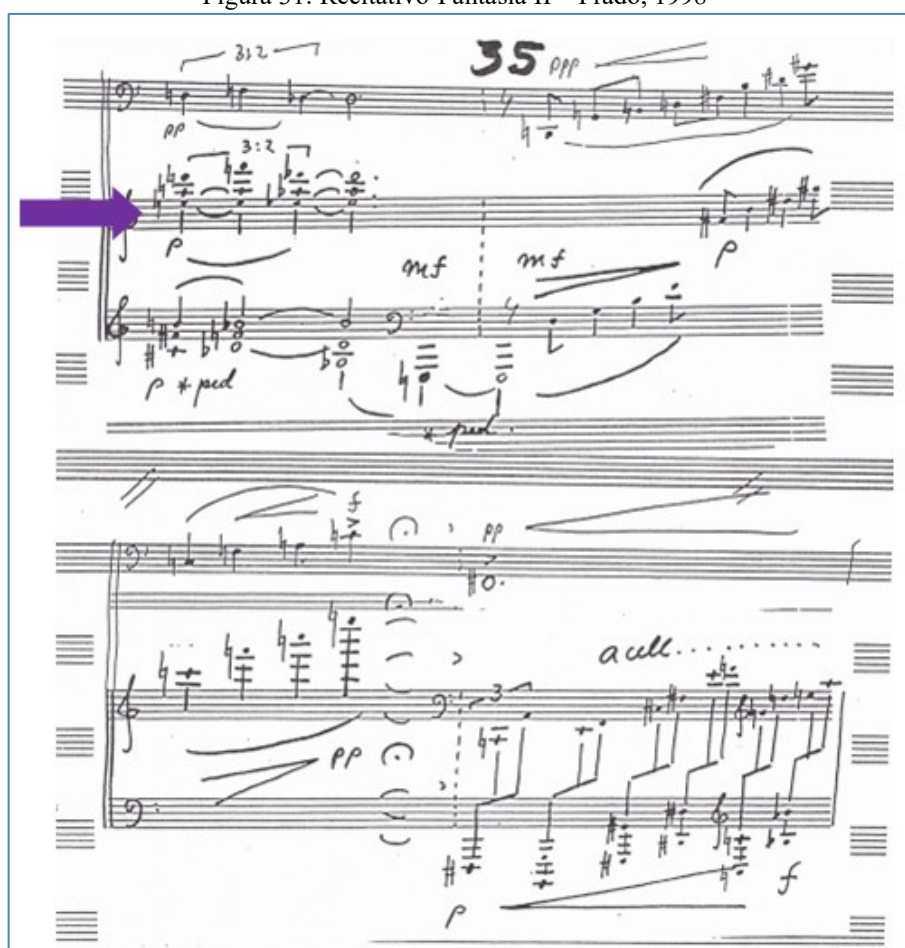
²³ A seta roxa indica o local em o recitativo é dividido na peça de 1985 para a criação de dois na peça de 1998.

Figura 28: Recitativo-Fantasia I – Prado, 1998

Figura 29: Recitativo-Fantasia I – Prado, 1998²⁴

²⁴ A seta **roxa** indica o local em que o recitativo é dividido na peça de 1985 para a criação de dois na peça de 1998.

Figura 30: Recitativo-Fantasia II – Prado, 1998

Figura 31: Recitativo-Fantasia II – Prado, 1998²⁵

²⁵ A seta **roxa** indica o local em que a parte do Piano referente à peça de 1985 é retomada na Sonata de 1998 para compor o Recitativo-Fantasia II.

1.1.2.8 Allegro Impetuoso

Na parte final da Sonata, outro Allegro Impetuoso (figura 32) pode ser apresentado como espelho do Allegro inicial da peça, pois possui a mesma forma da primeira parte e se mantém estruturalmente igual em ambas as Sonatas.

Iniciando com uma seção “a”, que compreende os compassos 220 ao 255, e que também se assemelha ao trecho “a” do primeiro Allegro (do compasso 7 ao 42), apresentando o mesmo número de compassos nos dois segmentos.

Figura 32: Retomada do Allegro Impetuoso - compassos 220 a 224 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



No compasso 256, inicia-se uma seção “b” (do compasso 256 ao 288) desse Allegro (figura 33), que corresponde ao trecho “b” (do compasso 43 ao 77) do primeiro Allegro Impetuoso, novamente com o mesmo número de compassos nos dois segmentos.

Figura 33: Início de "b" do segundo Allegro - compassos 256 a 261 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.2.9 Coda

No compasso 289, há uma Coda final, estruturalmente, igual nas duas Sonatas, de três compassos com o tema do Grito Atotô para encerrar a música (figura 34).

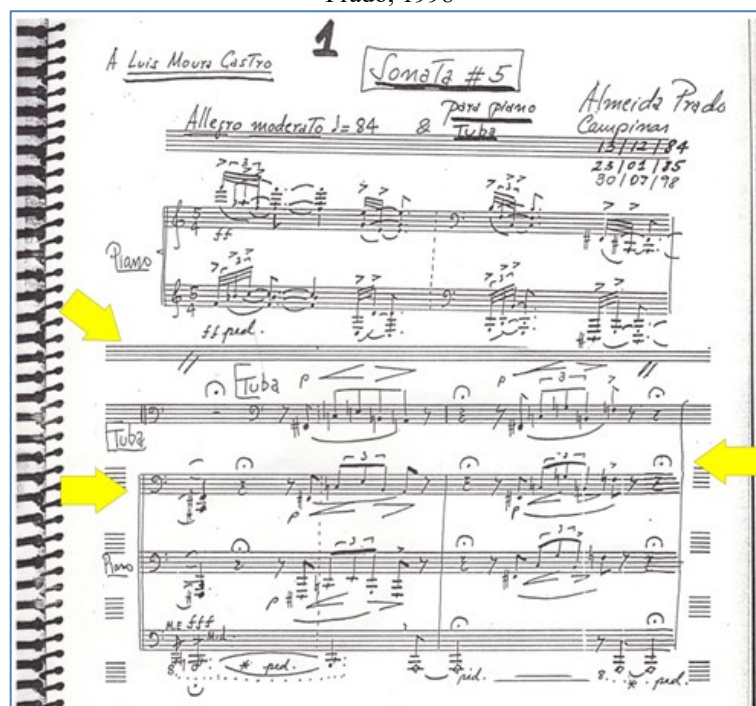
Figura 34: Coda Final - compassos 289 a 291 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



1.1.3 Nota sobre a montagem física da partitura e sobre incoerências geradas pelo processo de permutação na sonata para tuba e piano.

Ao observar fisicamente a partitura da Sonata para Piano e Tuba de 1998, nota-se que Almeida Prado a montou a partir de recortes da partitura do Piano de 1985 e recortes de uma partitura inédita para Tuba, colados em cima de outra folha musical pautada (figura 35).

Figura 35: Detalhes da colagem feita para montar a página - compassos 1 a 3 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Esse processo de colagem pode gerar dúvidas sobre a intenção do compositor em fazer a permutação encontrada na Fuga da Sonata. Alguns elementos, no entanto, como a nova indicação da fórmula no compasso 164, a alternância organizada entre os compassos 190 e 199, assim como as notas da Tuba que completam sua frase nos compassos 196 a 199, mostram a intenção consciente do compositor em fazer essas permutações de compassos na música (figuras 18, 19 e 24).

Importante ressaltar que essas permutações geraram incoerências, tais como o compasso 17/16 que não se completa no compasso 157 (figura 22), que aliadas à dificuldade de execução, gerada pela virada de páginas e outras dúvidas na leitura da partitura manuscrita, sugerem a necessidade de uma edição da Sonata para Tuba e Piano. Na sequência, fez-se uma breve reflexão sobre a necessidade dessa edição e seu papel na presente pesquisa.

1.2 A Edição da Sonata Omulú para Tuba e Piano.

Nesse momento, o texto apresenta diferentes possibilidades e a escolha da modalidade que melhor se encaixa com a dissertação. Discorre sobre a fundamentação da modalidade de edição escolhida. E por fim, apresenta pontos críticos ao longo do manuscrito

da peça e suas alterações na edição final.

1.2.1 Possibilidades de Edição

Segundo Paulo Gazzaneo, o papel do editor de música ultrapassa o de copista que transcreve as partes que o compositor lhe deixou, pois nem sempre terá a segurança da veracidade das informações ali contidas. Esse fato que o obrigará a formar uma opinião baseada nas fontes de que dispõe para que sua publicação apresente, ao intérprete, a versão mais próxima possível da concepção do autor da obra musical. Gazzaneo ainda completa: “a edição consiste em uma série de escolhas e se torna, por isso, um ato de interpretação”. (GAZZANEO, 2014).

Encontram-se no site da Universidade de Harvard²⁶ as descrições e funções de diferentes tipos de edição, que podem ser classificadas como Edição Diplomática, Edição de Textos Paralelos, Edição Crítica e Edição de Hipertexto. Segundo as informações do site, podemos definir esses diferentes estilos de edição como:

Edição Diplomática – destinada à reprodução impressa de toda a informação ortográfica proveniente de manuscrito único de um trabalho.

Edição de Textos Paralelos – uma extensão da Edição diplomática, essa modalidade apresenta múltiplas versões de um texto lado a lado.

Edição Crítica – qualquer edição que tente construir um texto a partir de um trabalho, usando todas as evidências disponíveis, é “crítica”, independente da sua metodologia. Edições críticas produzem um texto a partir da observação e junção de diferentes fontes e muitas utilizam manuscritos como base. Edições críticas encorajam os leitores a refletirem sobre um trabalho mais do que seu simples manuscrito, e podem ser bem mais informativas, com alguns tópicos como fontes do trabalho, contexto histórico, forma, estilo e outros elementos literários.

Edição de Hipertexto – qualquer edição que utiliza meios digitais pode ser

²⁶ <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>. Acessado em 19/09/2017.

descrita como uma edição de hipertexto. Esse tipo de edição, geralmente, apresenta uma quantidade de informação superior ao que páginas impressas são capazes, permitindo acesso à informação por meio do uso de *pop-ups*, caixas de texto, escolha do ambiente de leitura etc.

A Sonata Omulú para Piano e Tuba de 1998²⁷ possui uma versão manuscrita em que as partes da Tuba e do Piano estão juntas em apenas uma partitura, o que tornaria a ideia da realização de uma Edição Diplomática apropriada. Entretanto, vários elementos presentes no manuscrito da Sonata trazem, novamente à tona, a necessidade de uma Edição Crítica, como compassos com menos ou mais tempos do que está marcado em sua fórmula (compassos 4, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 113, 117, 119, 120, 122, 166 e 319), compassos que foram alterados devido à permutação e que não tiveram a sua fórmula transformada (compassos 138, 146, 147, 150, 154, 157 e 192), fórmulas de compassos diferentes entre a tuba e o piano (compassos 136, 177 e 228) e a inversão de páginas (37 e 37 BIS, englobando os compassos 230 até 247). Esses elementos mencionados dão base e credenciam a realização de uma Edição Crítica como o modelo de edição escolhido para a pesquisa.

1.2.2 Fundamentação da Edição Crítica

Para o processo da Edição Crítica da Sonata é utilizado o roteiro apresentado no artigo *Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica*, dos autores Aguera e Scardueli (2015). Nesse artigo, os autores discorrem o passo a passo para a montagem de uma edição crítica. Baseados em Cambraia (2005), os autores apresentam duas etapas nesse processo: 1. Estabelecimento de Fontes do Texto Crítico; 2. Apresentação do Texto Crítico.

1.2.2.1 Estabelecimento de Fontes do Texto Crítico:

O **Estabelecimento de Fontes do Texto Crítico** pode ser dividido em **Recensão** (estudo das fontes) e **Colaboração** (interações entre autor e intérprete que modificam a edição da peça).

Na **Recensão** ou estudo das fontes, deve-se atentar a três tópicos:

- **Localização e coleta das fontes:** busca por diferentes manuscritos ou edições do

²⁷ A partir desse ponto, trataremos unicamente da Sonata de 1998.

objeto de estudo.

- **Colaço:** a localização de lugares críticos dos manuscritos ou edições da obra.
- **Estemática:** estabelecimento da genealogia dos lugares críticos e das fontes.

Como relatado anteriormente, foi localizado o manuscrito do compositor da Sonata Omulú, cuja cópia pode ser encontrada no CDMC da UNICAMP. Esse fato delimita a pesquisa aos pontos de Estudo das Fontes e de suas genealogias, assim como exclui a possibilidade de mudanças provenientes por colaborações na obra.

No entanto, o manuscrito apresenta lugares críticos, que segundo Bleuca (1983, p. 20, *apud* BLEUCA, AGUERA e SCARDUELLI, 2015, p. 14) podem ser classificados como erros²⁸ de quatro tipos:

- **Por adição:** adições ou repetições de notas, pausas, sinais de expressão, dinâmica, digitação etc.
- **Por omissão:** omissões de notas, pausas, sinais de expressão, dinâmica, digitação etc.
- **Por alteração de ordem:** inversão da ordem de determinadas notas, grupo de notas, trechos inteiros etc.
- **Por substituição:** substituições de notas, pausas, sinais de expressão, dinâmica, digitação ou substituições de umas pelas outras, como notas por pausas etc.

1.2.2.2 Apresentação do Texto Crítico

A **Apresentação do Texto Crítico** pode ser dividida em:

- **Introdução:** busca contextualizar a peça com informações como: dados biográficos do compositor, história da obra e sua tradição, busca por todas as fontes, estabelecimento do estema e outros estudos anteriores da obra. No caso de uma peça musical, o texto que antecede a partitura.
- **Texto:** consiste na apresentação das siglas das fontes, normas de edição do próprio texto em si e do aparato crítico, sendo esse último às leituras ou lições obtidas com o estudo de lugares críticos. No caso de uma peça musical, a própria partitura.

Azevedo Filho (2006, p. 17, *apud* AZEVEDO, AGUERA e SCARDUELLI, 2015,

²⁸ Erros: inevitáveis modificações não autorais do texto ocorridas durante o processo de transmissão da obra (2005, p. 78, *apud* CAMBRAIA, AGUERA e SCARDUELLI, 2015, p. 14).

p. 16) afirma que cada caso de Edição Crítica deve ser estudado individualmente, pois cada fonte de estudo apresenta seus problemas individuais, o que torna impossível uma generalização do processo de Edição, permitindo uma flexibilização no estudo de cada caso.

1.2.3 Pontos Críticos

Nesse tópico, a pesquisa apontou os pontos críticos contidos na peça que justificam a Edição, apresentando primeiramente uma descrição do ponto crítico, seguido de uma figura do manuscrito e da figura editorada do trecho citado.

No compasso 4, houve um “Erro por Substituição” na partitura da Tuba que, nesse compasso, possuía uma colcheia a menos do que deveria possuir para completar a duração do compasso, comparando-se com a partitura da Mão direita do Piano, que, inicialmente, possuía a mesma frase da Tuba, chegou-se à conclusão de que a terceira nota da tuba deveria ser uma semínima e não uma colcheia como está grafado, o que justificou a alteração feita pelo autor.

Figura 36: Compasso 4 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

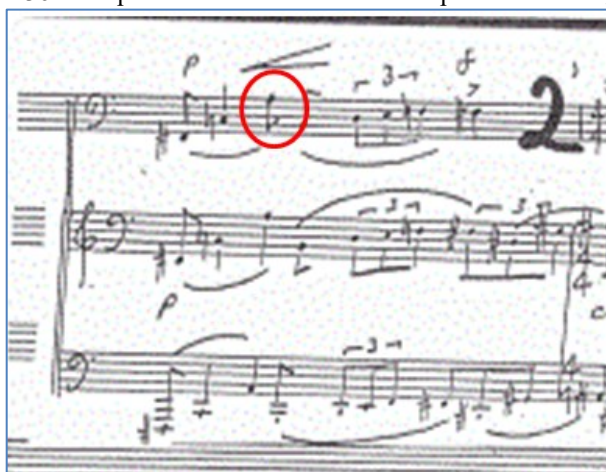


Figura 37: Compasso 4 editorado pelo autor



No compasso 5, houve um “Erro por Omissão” na partitura do Piano, na última colcheia do compasso na parte da Mão Esquerda do Piano, faltava um sinal de bequadro na nota ré. Para que a frase executada ficasse com o mesmo desenho, apenas uma oitava abaixo do executado pela mão direita, um bequadro foi acrescentado à nota ré.

Figura 38: Compassos 4 a 6 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

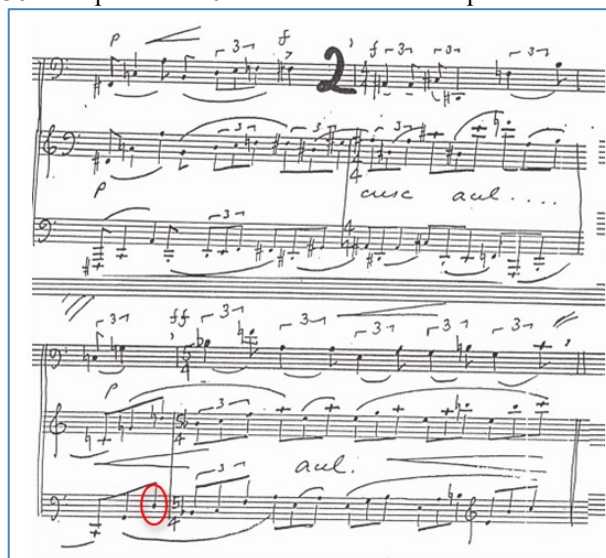


Figura 39: Compasso 5 editorado pelo autor



No compasso 84, ocorreu um “Erro por Substituição” na partitura da Tuba, pois o compasso de 6/4 estava com o equivalente a dez tempos na partitura da Tuba, com uma semibreve pontuada e quatro semínimas. Para a edição, a semibreve pontuada foi substituída por uma mínima, assim a partitura da Tuba passou a ter seis tempos e cada ataque, que possui a nota fá, coincidiu com o momento em que a mão direita do pianista também tocou a nota fá.

Figura 40: Compasso 84 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

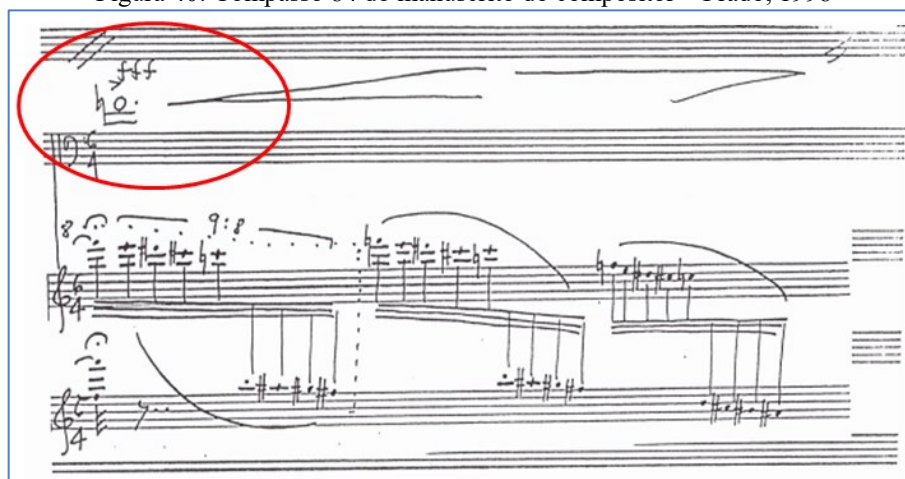


Figura 41: Continuação do compasso 84 e compasso 85 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

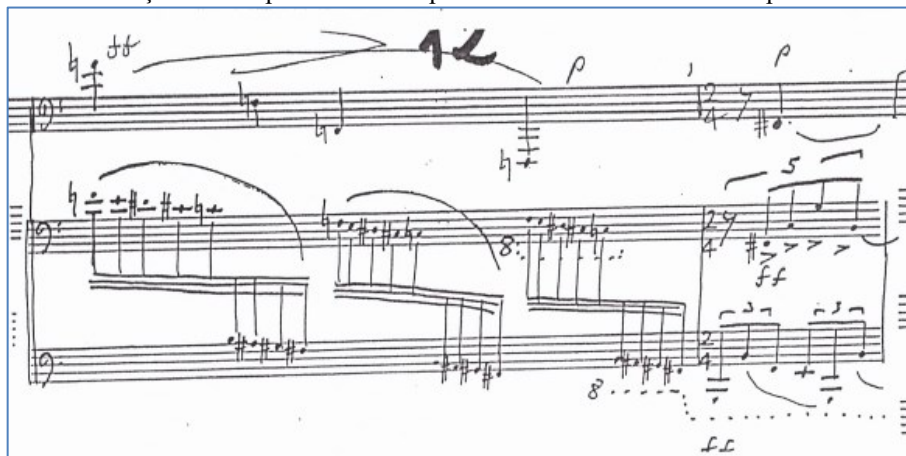
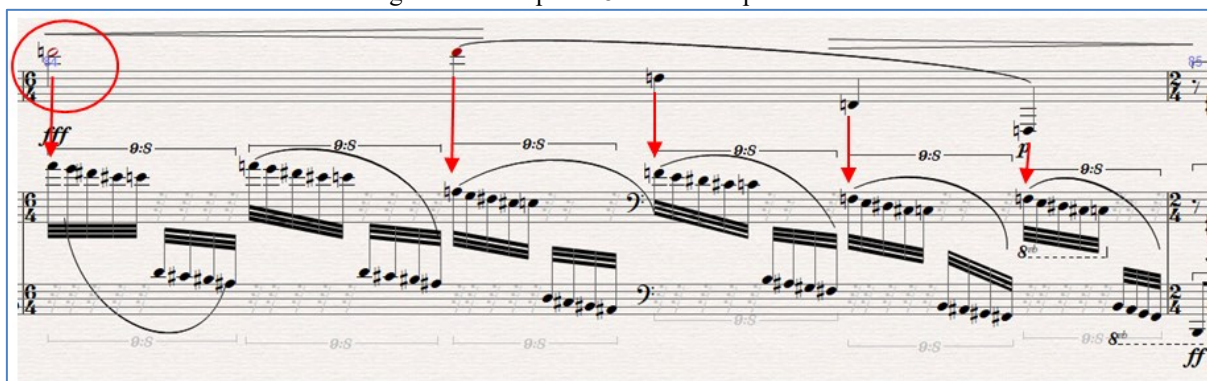


Figura 42: Compasso 84 editorado pelo autor



No compasso 85, existiam dois erros na parte da Tuba, um “Erro por Omissão” e outro “erro por substituição”. Para seguir a característica do trecho, de trabalho conjunto entre a Tuba e a Mão Direita do Piano, foi acrescentada uma marcação de quiáltera de 5 e a semínima pontuada foi substituída por uma mínima como já ocorreu no compasso 86 no próprio manuscrito do compositor.

Figura 43: Compasso 85 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 44: Compassos 85 a 91 editorados pelo autor

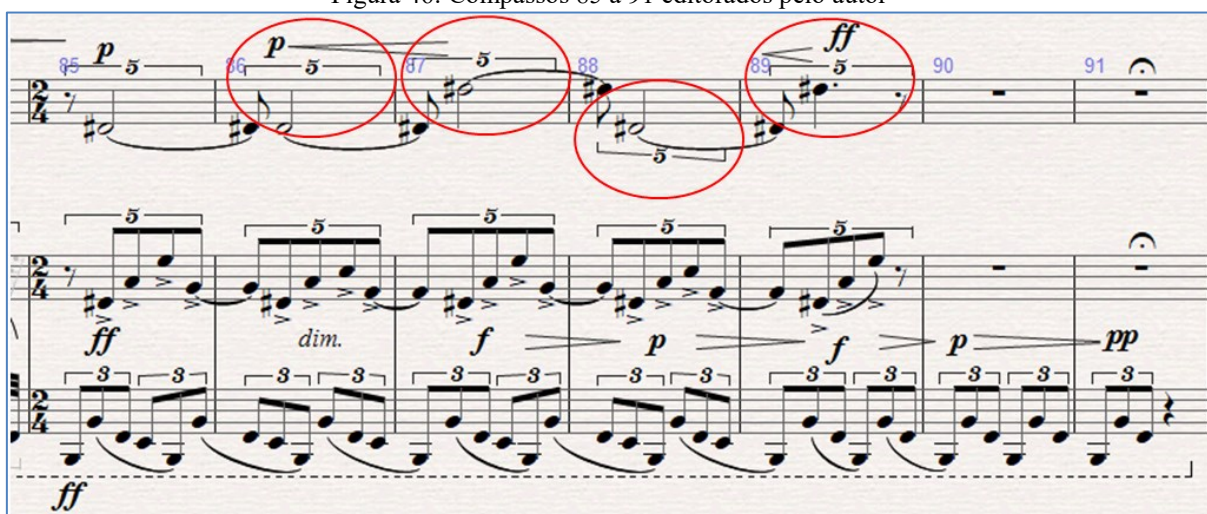


Nos compassos 86, 87, 88 e 89, ocorreram “Erros por Omissão”, pois em um compasso com fórmula 2/4 existiam cinco colcheias na partitura da tuba e uma quiáltera de 5 foi acrescentada em cada um desses compassos.

Figura 45: Compassos 86 a 89 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 46: Compassos 85 a 91 editorados pelo autor



No compasso 113, houve um “Erro por Omissão” na partitura da Tuba, em um compasso de 15/8 estava escrito o equivalente a doze colcheias, faltando três colcheias para completar o compasso, acrescentou-se uma pausa de semínima pontuada no quarto grupo de três colcheias. A justificativa para essa pausa foi o ganho de três tempos de descanso para o tubista, sugeridos pela vírgula, além de uma valorização da frase desempenhada pela Mão Esquerda do Piano.

Figura 47: Compasso 113 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

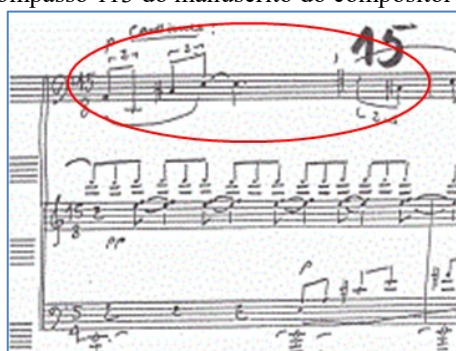


Figura 48: Compasso 113 editorado pelo autor



No compasso 117, notou-se “Erro por Omissão” na partitura da Tuba, cuja fórmula de compasso não recebe alteração na partitura, como a que ocorre na parte da Mão Esquerda do Piano; presumiu-se, portanto, que o compasso ainda estivesse com sua fórmula em 15/8, como ocorre desde o compasso 113. Logo, para que o compasso se completasse, os três primeiros grupos de colcheias receberam quiáltera de 2, para que a grafia ficasse de acordo com a mesma grafia usada pelo Compositor no compasso 113.

Figura 49: Compasso 117 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

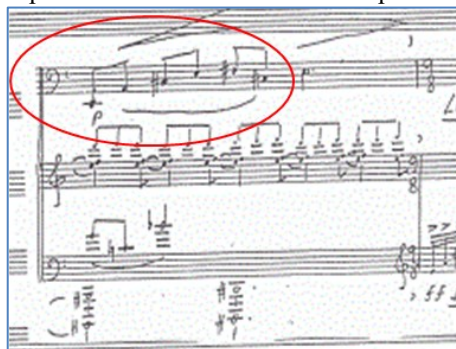
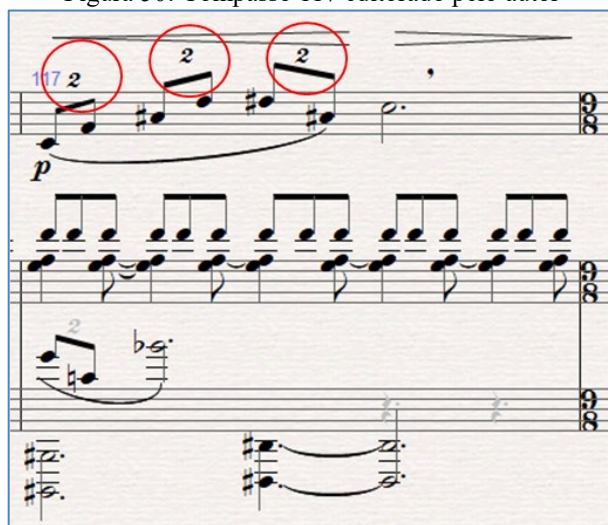


Figura 50: Compasso 117 editorado pelo autor



Nos compassos 119 e 120, ocorreram “Erros por Omissão” na partitura da Tuba, já que os grupos de colcheia receberam, na edição, quáter de 2, pelo mesmo motivo comentado no exemplo do compasso 117.

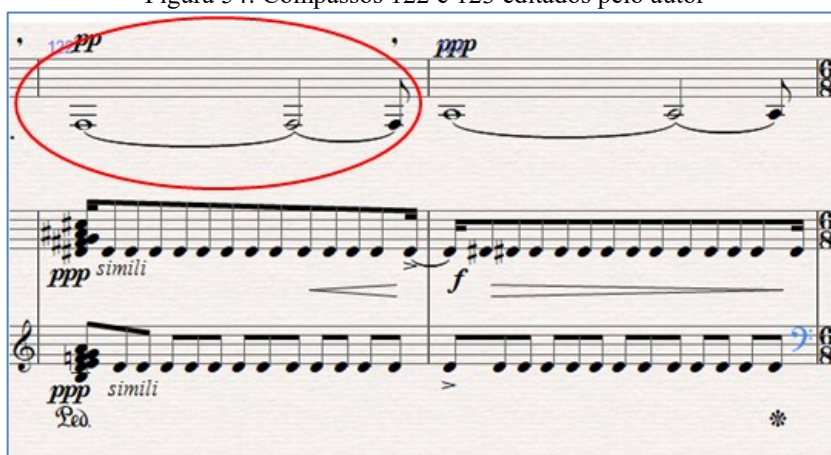
Figura 51: Compassos 119 e 120 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

Figura 52: Compassos 119 e 120 editorados pelo autor

No compasso 122, houve um “Erro por Adição” na partitura da Tuba, uma vez que a fórmula do compasso é 13/8 e a partitura da Tuba está com uma colcheia a mais no somatório geral do compasso. O ponto de aumento da semínima foi substituído por uma colcheia, para que a grafia ficasse similar à usada por Almeida Prado no compasso 123.

Figura 53: Compassos 121 a 124 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

Figura 54: Compassos 122 e 123 editados pelo autor



No compasso 136, houve um “Erro por Substituição” na partitura da Tuba, que possui fórmula de compasso marcada como 4/8, porém, o compasso todo possui o equivalente à duração de oito colcheias, para que a grafia musical não fosse alterada, a fórmula de compasso da partitura da Tuba foi modificada para 4/4, tal como o compositor grafou na partitura do Piano.

Figura 55: Compasso 136 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

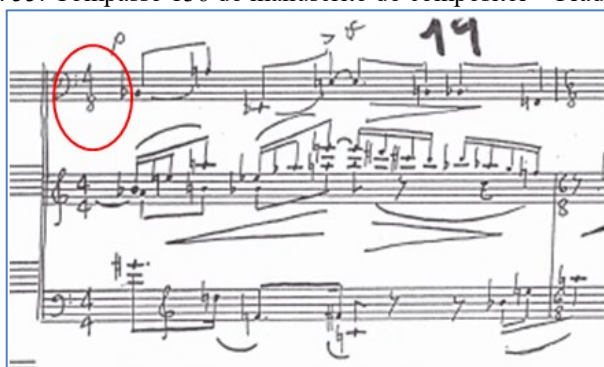


Figura 56: Compasso 136 editorado pelo autor



No compasso 138, percebeu-se um “Erro por Omissão”, a partitura da Tuba está sem fórmula de compasso, observando-se a partitura do Piano pôde-se deduzir, sem dificuldade, que se trata de um 17/4. Essa fórmula foi acrescentada à partitura da Tuba para seguir o padrão adotado pelo compositor ao longo do manuscrito.

Figura 57: Compasso 138 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

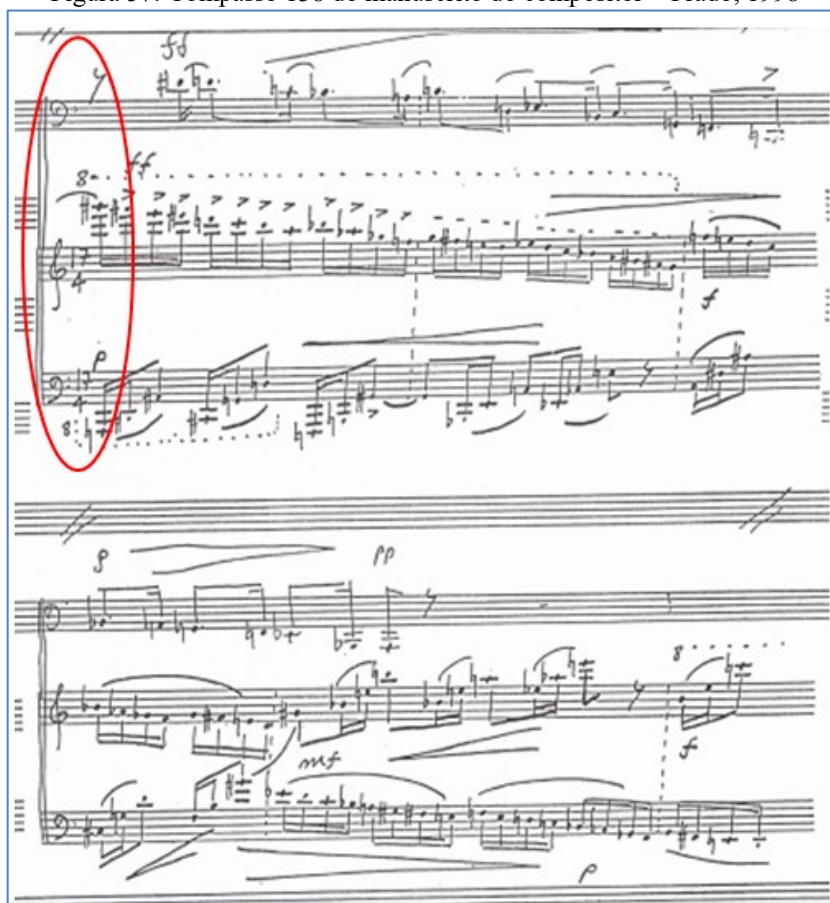


Figura 58: Compasso 138 editado pelo autor



Nos compassos 146 e 147, encontraram-se “Erros por Substituição”, esses dois compassos estão com a fórmula de 10/8, no entanto os dois possuem nove colcheias de duração, por isso a fórmula, nos dois, foi substituída por 9/8.

Figura 59: Compassos 144 a 149 do manuscrito do compositor

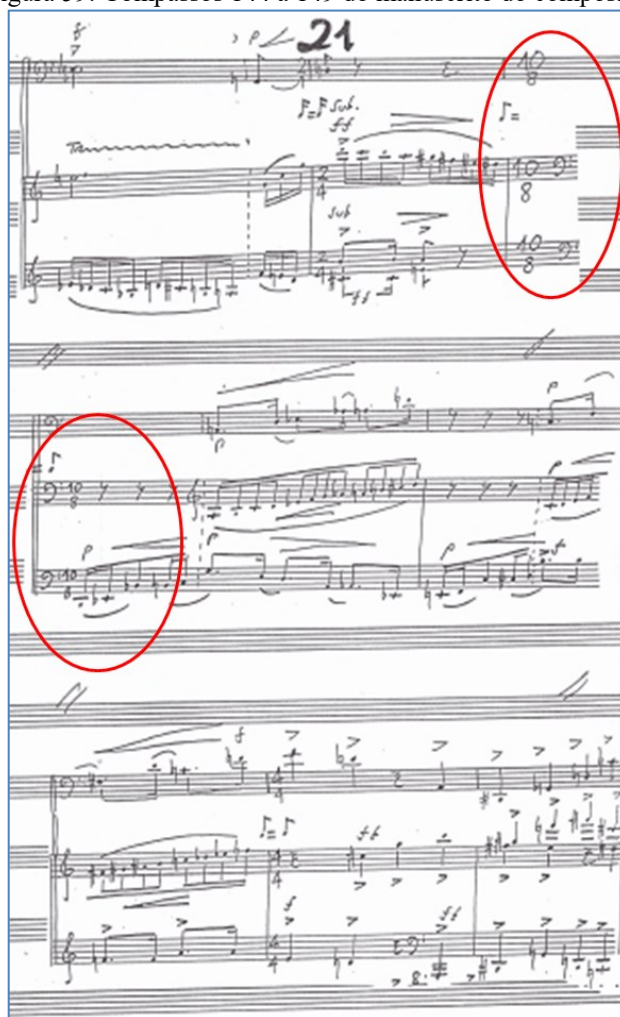


Figura 60: Compassos 146 e 147 editados pelo autor

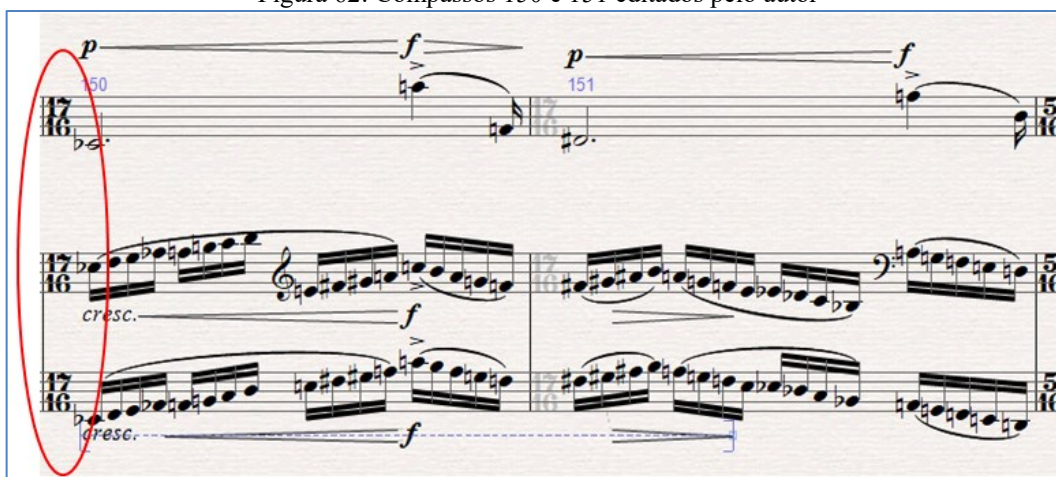
Nos compassos 150 e 151, ocorreram “Erros por Omissão”. Por decorrência do processo de permutação, comentado anteriormente, esses dois compassos ficaram sem a

fórmula de compasso 17/8 grafada. Essa fórmula foi acrescentada na Edição. Também houve “Erros por Adição” no último tempo de cada compasso. A assinalação de quiáltera na partitura da tuba foi desnecessária, levando em conta que cada um desses tempos finais já possuía cinco semicolcheias devido à fórmula de compasso e à grafia usada por Almeida Prado. Esses sinais de quiáltera foram retirados na Edição.

Figura 61: Compassos 150 a 154 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 62: Compassos 150 e 151 editados pelo autor



No compasso 157, houve um “Erro por Substituição”. Outro detalhe gerado pelo processo de Permutação empregado pelo compositor. Com o deslocamento de parte do

compasso para outro trecho da peça, a fórmula de compasso de 17/16 perdeu a sua validade, pois se pôde observar que o compasso ficou com apenas doze semicolcheias de duração. Para adequação da grafia, a fórmula foi alterada para 3/4.

Figura 63: Compasso 157 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 64: Compasso 157 editado pelo autor



No compasso 166, notou-se um “Erro por Omissão” na partitura da Tuba. No compasso grafado com fórmula de 4/4 a tuba possuía apenas uma mínima ligada a uma semínima, somando-se apenas três tempos. Para se completar os quatro tempos, a semínima recebeu o acréscimo de um ponto de aumento, mantendo assim, a ideia de legato para a semínima no final do compasso.

Figura 65: Compasso 166 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

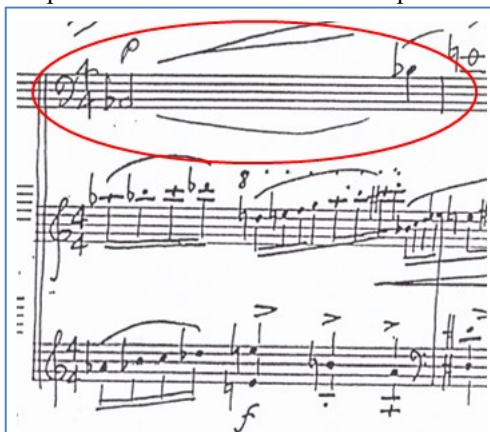


Figura 66: Compasso 166 editado pelo autor



No compasso 177, há um “Erro por Omissão” na partitura da Tuba. O compasso inteiro não foi grafado e deveria ser acrescentado com fórmula de 1/4, com pausa para a Tuba.

Figura 67: Compasso 177 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 68: Compassos 176 e 177 editados pelo autor



O compasso 192 possuía um “Erro por Omissão”, novamente, devido ao processo de Permutação. Tal compasso estava sem fórmula de compasso grafada, a música vem com a fórmula de 4/4 e esse compasso possuía apenas o tempo correspondente a três semínimas. Foi, portanto, acrescentada a fórmula de 3/4.

Figura 69: Compassos 190 a 193 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 70: Compasso 192 editado pelo autor



Nos compassos 212 e 213, encontraram-se “Erros por Omissão”. Para se seguir uma linearidade na frase descendente da Tuba, os três últimos tempos desse compasso 212 de fórmula 11/4 e todo o compasso 213 tiveram que receber um sinal de execução na oitava de baixo (assim como grafado nos compassos 214 a 216), mantendo a continuidade descendente em uma frase que se iniciou no compasso 211 e se encerrou no compasso 216.

Figura 71: Compassos 211 e 212 do manuscrito do compositor – Prado, 1998



Figura 72: Continuação do compasso 212 a compasso 216 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

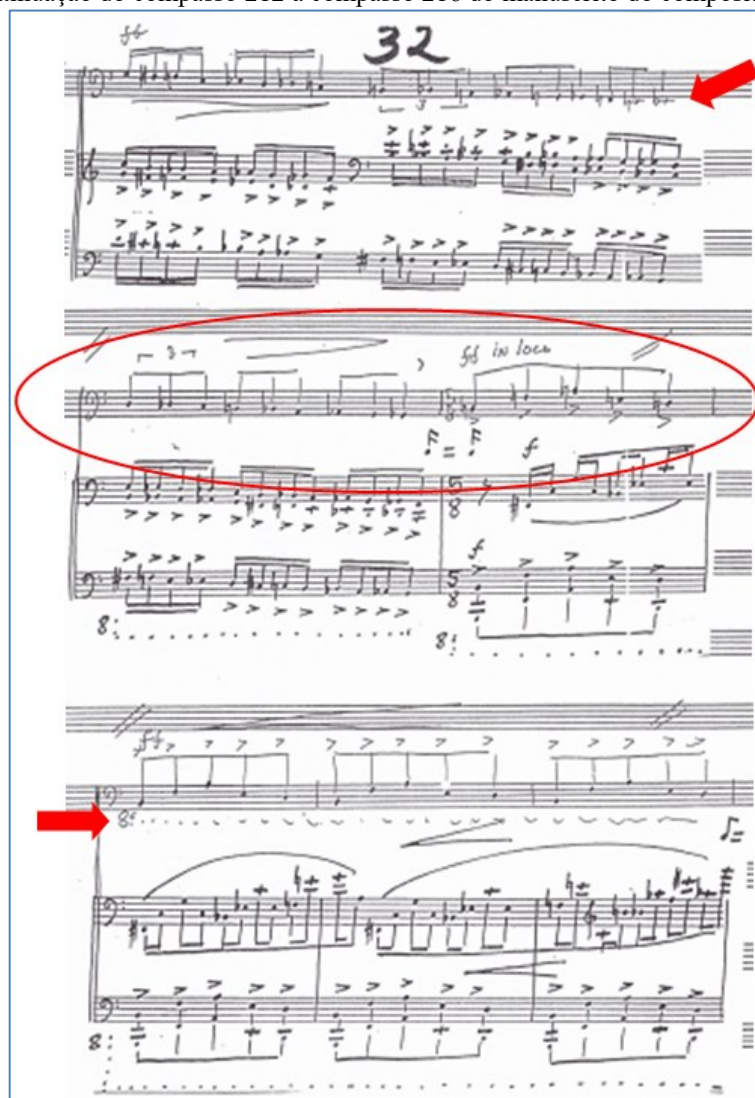
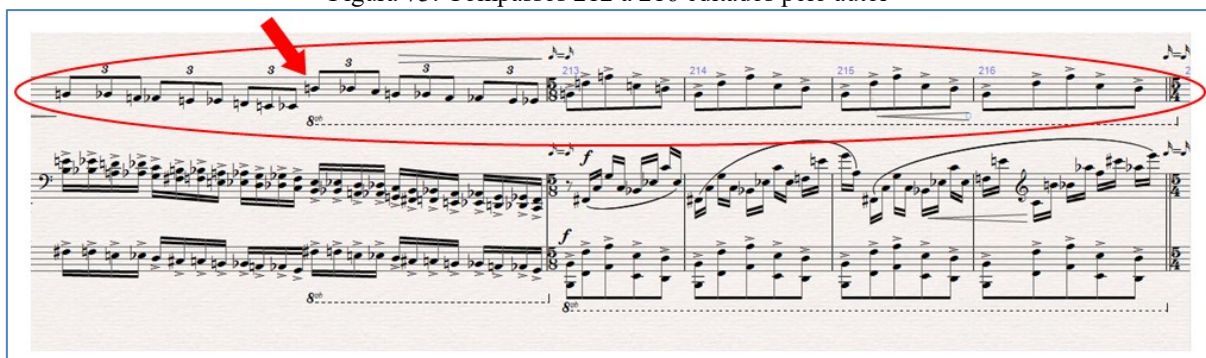


Figura 73: Compassos 212 a 216 editados pelo autor



No compasso 228, existia um “Erro por Substituição” na partitura da Tuba, a sua fórmula estava grafada em 5/8, porém as partituras da Tuba e do Piano possuíam um tempo total correspondente a 10 colcheias, enquanto que a partitura do Piano possuía a fórmula de

5/4 grafada. A partitura da Tuba teve sua fórmula alterada para 5/4, essa alteração também serviu para corrigir o compasso 229, que possuía a mesma quantidade de tempo que o compasso 228 e também foi alterado pela nova fórmula de compasso.

Figura 74: Compassos 228 e 229 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

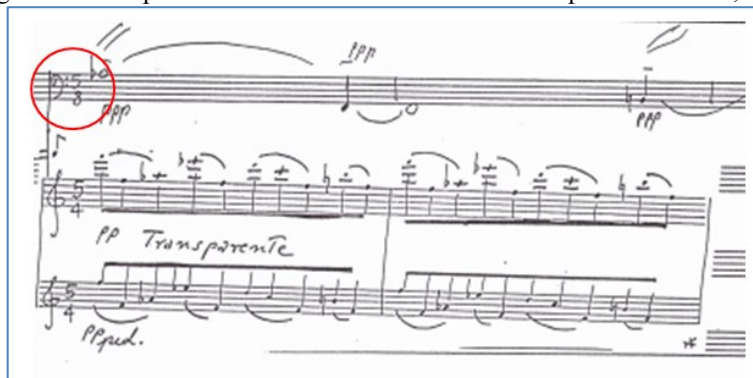


Figura 75: Compassos 228 e 229 editados pelo autor



Na sequência, houve outro “Erro por Alteração de Ordem” que engloba os compassos 230 a 247. Nesse trecho, existiam duas páginas de número 37, sendo a primeira grafada apenas como 37 e a segunda como 37 BIS. Como descrito anteriormente, esse segmento também identificado como *Allegro Impetuoso* é uma reexposição espelhada do *Allegro Impetuoso* inicial. Para se manter a mesma linearidade do primeiro trecho, a página 37 BIS deveria ser executada antes da página 37. Desse modo, os dois *Allegri* mantiveram a mesma estrutura formal. Outra evidência que comprovou a inversão dessas páginas foi a ausência de mudança na fórmula de compasso que, para manter a correta grafia musical, deveria aparecer a partir do compasso 239 da página 37. Como essa mudança ocorre na página 37 BIS (compasso 236), sua execução em primeiro lugar resolveu esse problema.

Figura 76: Compassos 239 a 247 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

The image displays a handwritten musical score for measures 239 to 247. A large purple arrow points to the beginning of measure 239. The score is written on three systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs. Dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present. A handwritten number '37' is visible in the upper right of the first system. The second and third systems continue the musical notation with similar complexity. At the bottom left, there is a small printed text: 'The copyright is by JANON S. A. 12 MAIO, 2012'.

Figura 77: Compassos 230 a 238 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

The image displays a handwritten musical score for measures 230 to 238. The score is organized into three systems of staves. The first system, measures 230-232, is marked with a blue arrow pointing to measure 230. The second system, measures 233-235, continues the musical notation. The third system, measures 236-238, is marked with a red arrow pointing to measure 236. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'f marcato!'. There are also handwritten annotations like '37, D10' and 'f marcato!'.

Figura 78: Compassos 228 a 239 editados pelo autor

The image displays a musical score for measures 228 to 239, edited by the author. The score is presented in two systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Measure 228: The piano staff begins with a *pp* dynamic and the word *Transparence*. The bass staff also starts with *pp*. A blue arrow points to measure 230.

Measure 230: The piano staff continues with *pp* dynamics. The bass staff has *pp* dynamics. A blue arrow points to measure 230.

Measure 231: The piano staff continues with *pp* dynamics. The bass staff has *pp* dynamics. A red arrow points to measure 236.

Measure 236: The piano staff begins with a *p* dynamic and the word *Sonoro!*. The bass staff also starts with *p*. A red arrow points to measure 236.

Measure 239: The piano staff continues with *p* dynamics. The bass staff has *p* dynamics. A purple arrow points to measure 239.

The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, and *cresc.* (crescendo). The word *Sonoro!* is written above the piano staff in measure 236. The word *Transparence* is written above the piano staff in measure 228.

Figura 79: Compassos 240 a 246 editados pelo autor

The image displays a musical score for measures 240 to 246. The score is titled "Full Score" and "15" in the top right corner. The music is written for piano and tuba. Measures 240-242 show a piano part with a melody and a tuba part with a single note. Measures 243-246 show a piano part with a melody and a tuba part with a single note. The piano part is marked "ff" and the tuba part is marked "f".

O último lugar que apresentou problemas de escrita se encontrava no compasso 289, pois havia um “Erro por Substituição” na partitura da Tuba, que, apesar de possuir a fórmula de 5/4, apresentava um total de tempo equivalente a sete semínimas. O próprio compositor assinalou uma correção na primeira nota, passando de mínima para semínima e, ao seguir essa alteração, a edição substituiu a segunda e a última mínima da Tuba desse compasso. Assim, o compasso passou a ter o equivalente a cinco semínimas para a Tuba, sendo que os ataques do instrumento ocorreram em concomitância com os ataques do Piano.

Figura 80: Compasso 289 do manuscrito do compositor – Prado, 1998

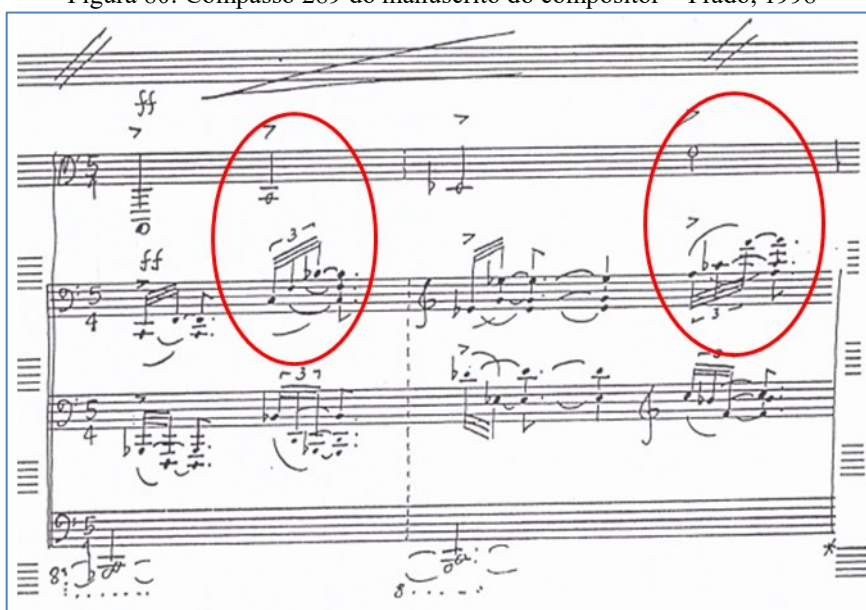
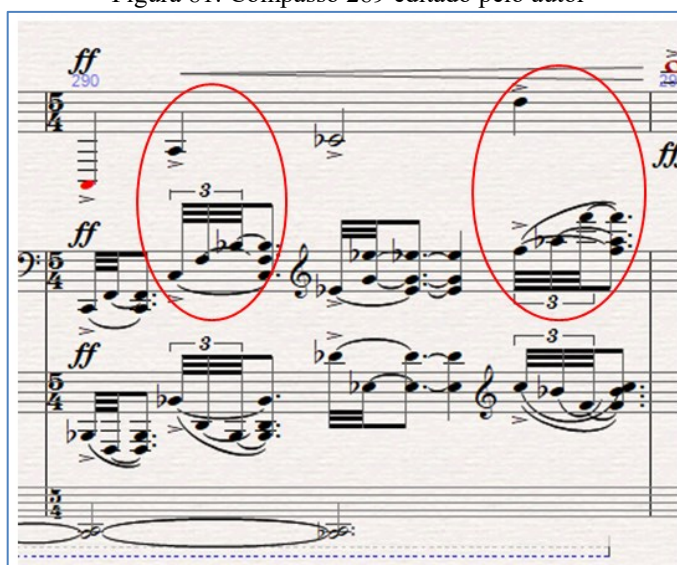


Figura 81: Compasso 289 editado pelo autor



Pôde-se observar que a maioria dos “Erros” estava na partitura da Tuba, o que pode ser explicado pelo fato de a partitura do Piano estar concluída desde 1985, enquanto que a partitura da Tuba foi acrescentada em 1998 com o processo, já mencionado, de colagem. Além dos pontos críticos abordados, a edição final da obra está anexada à dissertação.

O primeiro capítulo debruçou-se sobre a criação da Sonata Omulú a partir da Sonata nº 5 para Piano Omulú. Para isso realizou-se uma comparação entre as duas peças, além da análise da estrutura formal de ambas as obras. Realizados tais procedimentos foi possível elaborar uma edição crítica da Sonata. No segundo capítulo, foram utilizados os

elementos desenvolvidos no capítulo 1, que serviram de base para a aplicação da fundamentação interpretativa sugerida pelo autor.

Capítulo 2 - Observações interpretativas na Sonata para Tuba e Piano Omulú

O presente capítulo traz observações interpretativas acerca da obra pesquisada, dividindo-se em três subitens. No primeiro, realizou-se uma reflexão sobre qual o instrumento mais indicado e sugeriu-se a Tuba apropriada para a execução da obra. A tessitura empregada pelo compositor e as características sonoras de cada possível instrumento foram levadas em conta para fundamentar a indicação instrumental proposta pelo autor. No segundo subitem, fundamentaram-se os conceitos empregados para a realização das sugestões interpretativas. Detalhou-se, também, quais ferramentas foram empregadas em cada uma das diversas características expressivas apresentadas de maneira isolada. Desse modo, distintas ferramentas interpretativas foram trabalhadas separadamente, apesar de fazerem parte de um conjunto de ações que, simultaneamente, podem compor o caráter interpretativo da peça. Por fim, no terceiro subitem, após a fundamentação teórica, os conceitos musicais apresentados receberam emprego prático em cada um dos recortes selecionados, os quais foram gerados, sobretudo, pela análise estrutural apresentada no primeiro capítulo.

2.1 Escolha da Tuba apropriada para a execução da Sonata

Importante destacar que existem diferentes modelos e afinações de Tuba que podem ser empregados na execução da obra pesquisada, como Tubas Contrabaixo (com afinação em Si bemol e Dó), Tubas Baixo (com afinação em Mi bemol e Fá), e o Eufônio, que pode ser tratado como Tuba Tenor (normalmente construído com a afinação em Si bemol uma oitava acima da Tuba Contrabaixo em Si bemol).²⁹

²⁹ No primeiro simpósio internacional da Tubists Universal Brotherhood Association (TUBA) realizado no ano de 1973 na Indiana University, decidiu-se que o nome Eufônio (Euphonium) seria utilizado para nomear a Tuba Tenor, como era chamado o instrumento por alguns compositores, como Richard Strauss (1864 - 1949) e Gustav Mahler (1860- 1911). (PHLLIPIS e WINKLE, 1992).

Figura 82: 1. Eufônio com afinação em Si bemol; 2. Tuba Baixo com afinação em Fá; 3. Tuba Baixo com afinação em Mi bemol; 4. Tuba Contrabaixo com afinação em Dó; 5. Tuba Contrabaixo com afinação em Si bemol³⁰.



Pela análise das tessituras e timbres dessas diferentes tubas, aferiu-se que a Tuba Baixo é a mais indicada para a execução da referida Sonata, apesar de haver a possibilidade de execução com outros tipos de instrumentos, como demonstrado por Rafael Mendes em sua gravação da obra com um Eufônio³¹. A escolha da Tuba Baixo para interpretar a peça se dá pela sua característica sonora, pois possui maior ressonância e sonoridade mais escura em relação ao Eufônio. Vale frisar que, apesar de ambos pertencerem à mesma família, são instrumentos distintos e possuem características próprias, como a região de extensão em que

³⁰ 1. Eufônio com afinação em Si bemol da marca Miraphone (disponível em <<https://www.miraphone.de/bb-euphonium-compensating-ergonomic-4-valves-363>>, acessado em 23/06/2019); 2. Tuba Baixo com afinação em Fá da marca Miraphone (disponível em <<https://www.miraphone.de/instruments/tuba/f-tuba-1281-petruschka-5-4-size-350>>, acessado em 23/06/2019); 3. Tuba Baixo com afinação em Mi bemol da marca Miraphone (disponível em <<https://www.miraphone.de/instruments/tuba/es-tuba-ambassador-compensating-4-ventilen>>, acessado em 23/06/2019); 4. Tuba Contrabaixo com afinação em Dó da marca Willson (disponível em <http://willson.ch/sites/default/files/FacShe_Tuba%203050%20FA-5_en.pdf>, acessado em 23/06/2019); 5. Tuba Contrabaixo com afinação em Si bemol da marca Willson (disponível em <http://willson.ch/sites/default/files/FacShe_Tuba%203100%20FA-5_en.pdf>, acessado em 23/06/2019).

³¹ Essa gravação é encontrada no Compct Disc Metallunfonia, obras de Almeida Prado para metais, faixa 4 *Sonata Omulú*, gravado por Rafael Mendes no eufônio e Juliana Jorge ao piano.

se encontram, tendo o Eufônio a região do tenor, enquanto que a Tuba se encontra na região do baixo, além dos tamanhos de bocal, calibre e comprimento da tubulação, maiores na Tuba Baixo em relação ao Eufônio. Tais fatores contribuem para as diferenças citadas acima.

A escolha específica da Tuba Baixo no lugar da Tuba Contrabaixo se justifica pela tessitura da obra, que abrange desde o Dó 1, de relativa facilidade de execução para todas as tubas, até o Si 4, de complexa execução nas Tubas Baixo e extremamente difícil para as Tubas Contrabaixo³², em especial para a Tuba Contrabaixo em si bemol, por estar acima do harmônico 16³³. Outro ponto indicativo da Tuba Baixo é a sua agilidade, pois a sonata possui momentos em que é exigida extrema velocidade do intérprete. Ao utilizar a Tuba Baixo, o instrumentista terá um menor desgaste físico, devido ao comprimento menor de tubo em relação a Tuba Contrabaixo.

Ainda relacionado ao emprego da Tuba Baixo na sonata, ressalta-se que a execução desse instrumento com afinação em Fá é mais simples do que a execução na Tuba em Mi bemol, devido a uma maior facilidade de dedilhado, apesar da qualidade sonora em ambos os modelos serem semelhantes. O primeiro movimento da peça possui seu centro em Fá, partindo quase sempre do Fá agudo para desenhos melódicos descendentes. Com a utilização da Tuba em Fá, que parte do harmônico 8 da 1ª posição, pode-se utilizar um dedilhado mais simples na execução do trecho em relação à Tuba em Mi bemol, que parte do harmônico 9 da 1ª posição (fora da tessitura de segurança) para um dedilhado mais complicado em relação à Tuba em Fá (figura 83). No segundo movimento, a peça possui seu centro em Mi e parte dessa nota na região grave do instrumento. Novamente, afere-se uma execução mais fácil na tuba em Fá, já que essa nota é executada no Harmônico 1 da 2ª posição nessa tuba, enquanto que é tocada no harmônico 2 da 12ª posição na Tuba em Mi bemol. Tal posição oferece maior dificuldade de execução em todas as afinações das tubas, pois proporciona o maior cumprimento possível de tubo e compõe série harmônica uma sétima maior em relação à afinação central do instrumento, o que torna seu desempenho mais difícil na tuba afinada em Mi bemol do que na Tuba em Fá, que apresentaria mesma dificuldade na nota Fá sustenido.

O segundo movimento possui a nota de tessitura mais alta no Mi natural na região aguda do instrumento. Nota-se que essa nota pode ser tocada, com maior facilidade, na Tuba

³² Harmônico 12 (2º posição) da Tuba em fá, 14 (2º posição) da Tuba em mi bemol, 16 (2º posição) da Tuba em dó e 18 (2º posição) da Tuba em Si bemol.

³³ De acordo com sua experiência profissional, o autor afirma que nas Tubas, as notas até o harmônico 8 são consideradas como tessituras de segurança, até o harmônico 12 como extremamente difíceis para execução e as notas do a partir do harmônico 16 ponderadas como o limite do instrumento.

em Fá por estar no Harmônio 8 da 2ª posição, enquanto que na tuba em Mi bemol, tal nota está no Harmônico 9 da 2ª posição (figura 84). Por fim, a nota Si4 (figura 85), a mais aguda da peça, presente no terceiro movimento, no compasso 176, se encontra no Harmônico 12 da 2ª posição na Tuba em Fá, enquanto que está no harmônico 13 da 2ª posição, ou no harmônico 16 da 5ª posição na Tuba em Mi bemol. Tais características de dedilhado demonstram que a execução na Tuba em Fá possui maior facilidade na obra estudada. No entanto, vale ressaltar que a escolha da Tuba cabe ao intérprete e que, se o músico possuir maior familiaridade com instrumentos de outras afinações, sua interpretação será mais adequada do que a execução em uma tuba na qual não está habituado.

Figura 83: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em **vermelho** e Tuba Mi bemol em **azul** - compassos 1 ao 13 editados pelo autor

Tuba

Sonata #5
para Piano & Tuba
Omülü

Allegretto Moderato ♩ = 84

1ªP, H8
1ªP, H9

1ªP, H4
3ªP, H5

2ªP, H5
3ªP, H6

3ªP, H8
1ªP, H8

1ªP, H6
4ªP, H8

2ªP, H6
5ªP, H8

Allegro impetuoso ♩ = 108 (♩ = 14)

ff accel.

ff **pp** **p** **ff** **ff**

Figura 84: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em **vermelho** e Tuba Mi bemol em **azul** - compassos 107 ao 114 editados pelo autor

Adagio Calmo Serêno

107

2

2ªP, H1
12ªP, H2

ppp

112

ppp

mágico, irreal! Noturnal

ppp

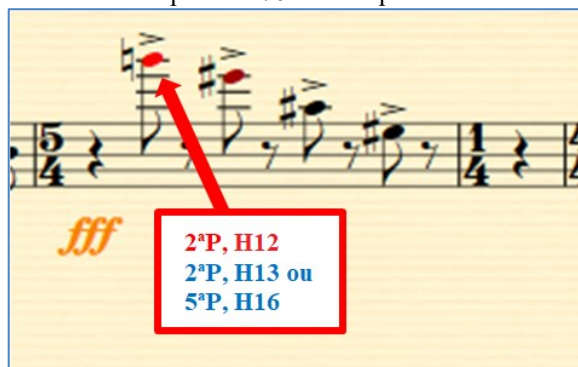
2ªP, H8
2ªP, H9

p

115

2

Figura 85: Detalhe do dedilhado, P = posição e H = harmônico, Tuba Fá em **vermelho** e Tuba Mi bemol em **azul** - compassos 176 editado pelo autor



Após a realização de uma reflexão sobre questões referentes à escolha da Tuba que implicam na escolha da Tuba Baixo para a execução da obra, o próximo subitem se debruçou sobre as ferramentas interpretativas que podem ser utilizadas na interpretação da Sonata.

2.2 Apresentação e fundamentação teórica das ferramentas interpretativas empregadas.

Para o início do trabalho interpretativo aqui proposto, optou-se por apresentar uma sucinta definição a respeito do assunto interpretação segundo quatro publicações da atualidade.

De acordo com Richard Bauman, a interpretação faz parte de uma performance, que pode ser definida como um ato de tomada de posição ou como a adoção de uma determinada postura reflexiva para seu ato de se expressar (BAUMAN, 2011). Tal significação define a interpretação como um ato expressivo musical da performance. Essa acepção, por sua vez, traz a necessidade de definição do termo expressividade para assinalá-lo na pretendida sugestão interpretativa. James Thurmond, em seu livro *Note Grouping* (1991) define expressividade como a habilidade do músico de realizar movimento em consequência da rítmica, caracterizando-a como algo vivo.

Dorottya Fabian, Renee Timmers, e Emery Schubert, na publicação *Expressiveness in music performance Empirical approaches across styles and cultures*, apresentam que o conceito de expressividade na performance musical pode ser definido como um desvio estético de padrão, uma simples variação de ritmo e melodias que não devem ser executadas de maneira puramente mecânica (FABIAN, TIMMERS, SCHUBERT, 2014).

Um arquétipo de uma peça musical pode muito bem expressar uma emoção (no sentido denotativo do verbo "expressar"). Por exemplo, na música ocidental, uma

peça composta com ritmo lento e em um tom menor pode ser considerada triste. No entanto, é a variação durante a execução de uma peça que constitui sua expressividade. Uma apresentação pode ser executada mais lentamente que a outra, ou com um maior ritardando no final da frase. É isso que torna a performance da peça mais ou menos expressiva, independentemente da emoção que os recursos musicais possam expressar por si mesmos (FABIAN, TIMMERS, SCHUBERT, 2014, p. XXII).³⁴

No entanto, no artigo *Perception of Emotional Expression in Musical Performance*, Daniel Levitin adverte que um desvio estético acentuado demais do padrão também pode gerar um efeito pouco agradável ao ouvinte (LEVITIN, 2011).

Nossos resultados poderiam ser interpretados como apóio a essa hipótese; a versão mecânica parecia muito sem emoção para o ouvinte, e a versão aleatória, cujos intervalos de tempo eram prolongados ou encurtados, mas em posições incorretas, soava com menos emoção ainda (LEVITIN, 2011, p. 932).³⁵

Ao ponderar sobre o ponto de vista das quatro publicações apresentadas, inferiu-se que uma interpretação musical que possui expressividade é aquela que consegue evidenciar sutis diferenças entre as notas e os ritmos, com o cuidado para não cair na falta ou no exagero dessas nuances, o que poderia acarretar numa interpretação mecanizada ou caricata. O músico pode alcançar essas sutilezas ao utilizar diferenciadas inflexões, alcançadas por meio de execução de notas mais ou menos acentuadas, além do assertivo direcionamento das frases, que pode ser alcançado por meio da escolha das articulações, das variações de tempo e da dinâmica apropriada.

Com o propósito de promover um resultado satisfatório no emprego de diversificadas ferramentas interpretativas, as próximas páginas também apresentam outras três estratégias expressivas que foram adicionadas às apresentadas anteriormente, a saber: processos perceptuais, cognitivos e afetivos.

³⁴ A prototypical (and/or neutral) expression of a piece of music may well express an emotion (in the transitive sense of the verb “to express”). For example, in western music, a piece composed with slow tempo and in a minor key may be judged as sounding sad. However, it is the fluctuation from the typical performance of such a piece that constitutes its expressiveness. One performance may be played slower than another, or with a greater ritardando at the end of the phrase. This is what makes the performance of the piece more or less expressive, regardless of the emotion that the musical features may in and of themselves appear to express.

³⁵ Our results could be interpreted as supporting this hypothesis; the mechanical version sounded very unemotional to listener, and the random version, in which the time intervals were lengthened and shortened but in the incorrect places, sounded even less emotional.

2.2.1 Processos Perceptuais, Cognitivos e Afetivos.

Os processos perceptuais, cognitivos e afetivos abordam características sonoras distintas assimiladas pelos seres humanos. Como exemplo desses três processos, pode-se elencar: nos processos perceptivos, qualquer diferença possível de ser captada pelo sistema auditivo; para processos cognitivos, um arquétipo é a fala; como amostra dos processos afetivos, pode ser um modelo, uma sensação ou lembranças a que se é remetido ao escutar determinada música. Na leitura de José Fornari, tais processos perceptivos, cognitivos e afetivos, possuem as seguintes características:

Aspectos perceptivos são aqueles que descrevem a maneira como a informação sonora é percebida pelo sistema binaural (formado pelo par de ouvidos). Aspectos cognitivos são aqueles que tratam da memória, significado e contexto de eventos musicais. Aspectos afetivos são aqueles que lidam com a evocação de emoções pela música, através do seu discurso de expectativas (FORNARI, 2010).

Na presente pesquisa, esses três conceitos foram utilizados com o objetivo de organizar a escolha e o uso dos componentes expressivos para a sonata, que se deram na seguinte ordem³⁶: 1 - eleição dos processos afetivos; 2 - seleção dos elementos perceptivos; 3 - aplicação dos subsídios cognitivos para a interpretação musical. Desse modo, tais noções interpretativas, que puderam possuir aplicação simultânea em uma performance, foram trabalhadas de maneira seccional. Nos próximos subitens foram discutidos, separadamente, cada um dos aspectos e se apresentou sua fundamentação para o emprego na interpretação da peça.

2.2.1.1 Processos Afetivos

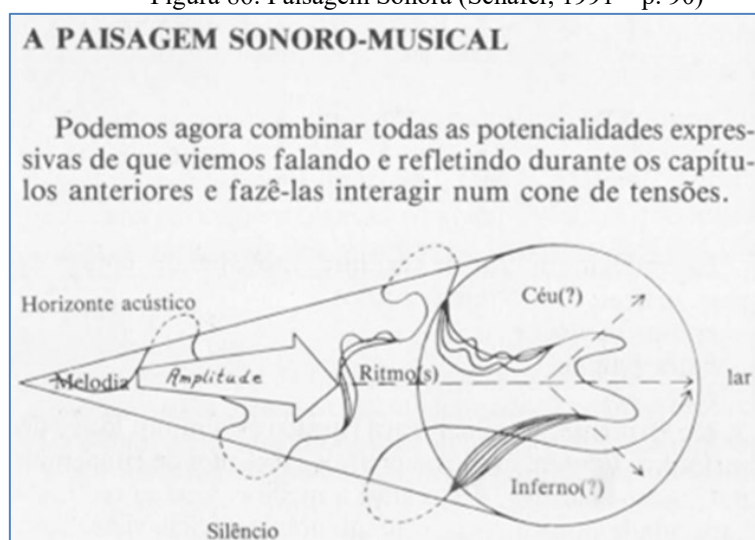
Pela definição de José Fornari, aspectos afetivos são aqueles que lidam com a relação entre som e sentimento, no caso de uma música, algo que remeta o ouvinte a determinada lembrança no ato da escuta. Esclarece ainda que o aspecto afetivo “está relacionado com o estilo da performance do intérprete ou com o gênero da música” (FORNARI, 2010, p. 126). Ao utilizar os processos afetivos como ferramenta interpretativa, o músico deve refletir sobre a possível sensação que o compositor deseja passar ao ouvinte, e através da sua performance, levá-lo a interagir auditivamente com a peça.

Como ferramenta de utilização dos processos afetivos, utilizou-se o conceito de

³⁶ A ordem dos processos está invertida na aplicação, porque a escolha dos processos perceptivos e cognitivos se dá, na dissertação, de acordo com a definição dos processos afetivos.

paisagem sonora, definido por Murray Schafer, publicado em seu livro “O Ouvido Pensante” (1991), tratado como a junção de todos os sons presentes em determinado lugar e que podem ser representados em uma obra musical por meio dos sons que remetam à paisagem pretendida. Murray Schafer afirma que “uma composição musical é uma viagem de ida e volta por meio de um cone de tensões” (SCHAFFER, 1991, p. 90) e que pode ser identificada com a resultante de componentes expressivos utilizados pelo compositor (figura 86).

Figura 86: Paisagem Sonora (Schafer, 1991 – p. 90)



Certos locais ou manifestações possuem uma paisagem sonora característica que criam um signo³⁷ próprio, o que pode remeter o ouvinte diretamente à lembrança de determinado local ou manifestação musical. Esses signos podem ser facilmente reconhecíveis se a pessoa já tiver escutado ou participado de tais manifestações. Pode-se citar, como exemplo, um som percussivo com ritmo constante em sessenta batidas por minutos, que pode trazer, ao ouvinte, a lembrança de um relógio; ou uma bateria de escola samba que, mesmo fora de um contexto carnavalesco, traz, ao ouvinte, a lembrança do carnaval.

A proposta, na presente pesquisa, foi criar uma interpretação que remetesse o ouvinte à determinada situação, gerando um símbolo de uma paisagem específica, no caso da peça estudada, o motivo extra musical do Orixá Omulú. Além desse motivo, também foi

³⁷Thomas Turino, em seu livro *Music as Social Life: The Politics of Participation*, descreve Signos, como algo que seja percebido pelo observador, que remeta a uma determinada coisa, criando impacto ou efeito no observador. Um Signo possui três aspectos distintos que seriam: seu veículo, seu objeto ou ideia indicada e seu efeito ou significado. Além de seus veículos, um Signo possui três maneiras básicas de conexão com um determinado objeto: Signo Ícone, onde ocorre o reconhecimento de padrões, criando conexões imaginativas que remetem o ouvinte a algo, de acordo com Turino, os Ícones musicais oferecem um potencial especial de inspirar conexões imaginativas, semelhante às vinculações experimentadas no sonho; Signo Index, que proporciona uma ligação entre Signo e Objeto através de uma conexão como, por exemplo, fumaça servindo de Index de fogo; Signos Símbolo, no qual um objeto é representado através de uma convenção linguística (TURINO 2008).

utilizado o estilo composicional da peça, os quais foram discutidos no tópico de aplicações das sugestões interpretativas. No entanto, alguns exemplos foram demonstrados nessa parte, pois se tratam dos três temas principais da Sonata.

2.2.1.1.1 Tema do Grito Atotô

O tema do Grito Atotô (figura 87), que quer dizer “escutai, silêncio” é apresentado pelos acordes longos precedidos por uma sucessão de notas rápidas. Como estrutura motívica, podem ser identificados como possíveis apogiaturas, que chama a atenção do ouvinte graças a seus sucessivos ataques forte. Aconselhou-se ao pianista ênfase em tais ataques fortes, ressaltando essa chamada de atenção, para montar uma paisagem que remeta a um chamado ritualístico.

Figura 87: Apresentação do tema do Grito Atotô - Compasso 1 editorado pelo autor

The image displays a musical score for 'Sonata #5 para Piano & Tuba Omülü' in 5/4 time, marked 'Allegretto Moderato' with a tempo of 84. The score is for the first measure of the 'Tema do Grito Atotô'. It features a piano part with rapid, accented eighth-note triplets in both hands, marked with a forte 'ff' dynamic and a 'Ped.' (pedal) instruction. The tuba part is shown in the upper staff with a whole rest, indicating it is silent in this measure. A small box in the top left corner contains the text '0.0"', '1.1', and 'Hit 01'.

2.2.1.1.2 Tema da Morte

O tema da Morte (figura 88) foi composto por duas seções de notas breves, graves e com pulso lento, diferente dos outros temas, possui tessitura dentro de uma oitava com movimentos de expansão e contração de melodia e dinâmica. Tais movimentos remetem à dramaticidade do tema musical em referência ao momento derradeiro, que na lenda, antecede à ascensão de Omulú para o divino.

Figura 88: Apresentação do tema da Morte - compassos 2 e 3 editorados pelo autor



2.2.1.1.3 Tema do Renascimento do Amor

O tema do Renascimento do Amor (figura 89) foi composto por notas ascendentes e em ritmo lento, o que pode remeter para algo tranquilo e pacífico. Tanto o Tubista quanto o Pianista devem ressaltar as ligaduras (na tuba, através da não interrupção da vibração labial e da coluna de ar; no piano, com a técnica de dedilhado apropriada), cuidado para não correr e acentuar as notas superiores para dar ao ouvinte a sensação de ascendência presente no tema, que pode fazer alusão ao divino, à ressurreição ou ao amor (características do Orixá Omulú).

Figura 89: Apresentação do tema do Renascimento do Amor - compassos 107 e 108 editorados pelo autor

The image displays a musical score for measures 107 and 108 of the 'Tema do Renascimento do Amor'. It consists of three staves: a top staff in 13/8 time, a middle staff in 13/8 time, and a bottom staff in 13/8 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'p<' (pianissimo). There are also slurs and accents. The bottom staff has a double bar line and a repeat sign at the end of measure 108.

Adagio
Calmo
Serêno

107 108

mágico, irreal! Noturnal

Adagio
Calmo
Serêno

107 108

Adagio
Calmo
Serêno

107 108

Adagio
Calmo
Serêno

107 108

2.2.1.2 Processos Perceptuais

Os processos perceptivos podem ser tratados como qualquer diferença sonora captada pela audição humana e que pode ser empregada como ferramenta interpretativa. Foi utilizado como referencial o conceito de textura do som de Murray Schafer, como relatado anteriormente na página 22. Tal consideração elenca elementos que apresentam diferentes cores sonoras na interpretação musical e aponta características contrastantes dentro do panorama sonoro, tais como: região que pode ser trabalhada entre grave, média ou aguda intensidade sonora que varia em forte e fraco (piano), além da duração de sons entre longos e curtos. Tais características poderiam servir como “valores básicos para uma composição” (SCHAFFER, 1991, p. 47) (figura 90), ou como elementos de tensões dinâmicas que podem compor uma paisagem sonora (figura 91). Vale destacar que os dois conceitos podem ser utilizados simultaneamente.

Figura 90: Componentes perceptivos que podem ser trabalhados em uma composição. - Schafer, 1991, p. 47

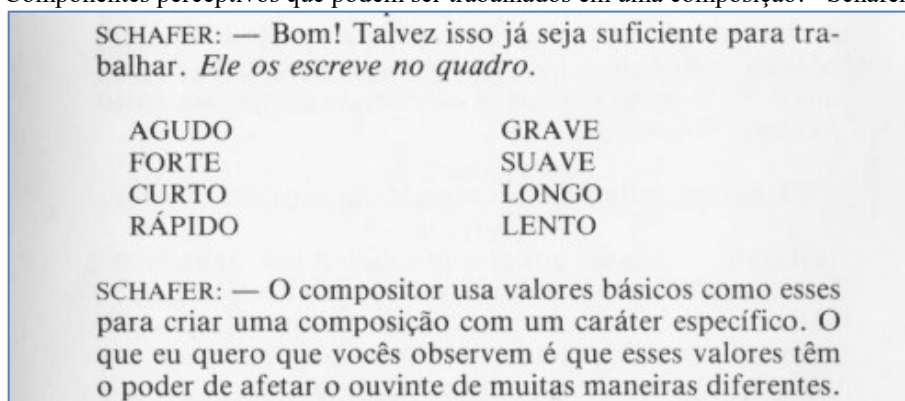
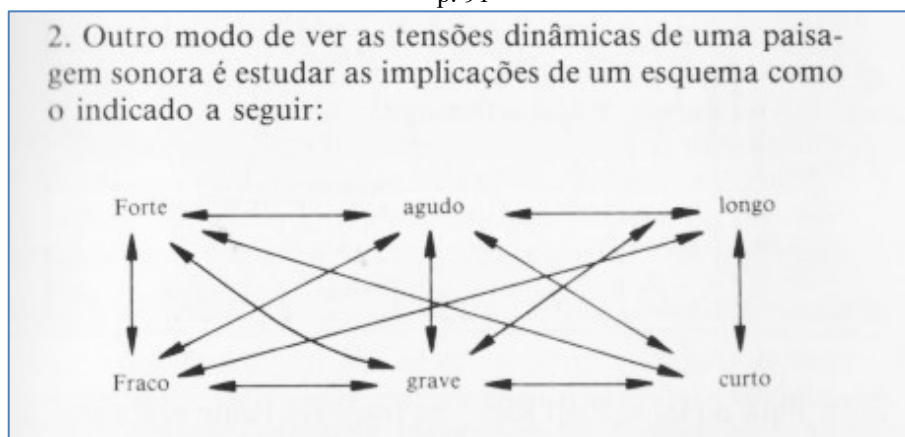


Figura 91: Entrelaçamento de componentes afetivos que podem compor uma paisagem sonora. - Schafer, 1991, p. 91



As variações sonoras apontadas por Murray Schafer se referem, basicamente, às apresentadas pelo compositor na obra estudada, a saber: altura, duração e intensidade de som. Recomenda-se um passo adiante, ao englobar escolhas pessoais e conscientes do intérprete em sua performance. Para alcançar e ressaltar tais opções o intérprete pode utilizar estratégias, como por exemplo: empregar diferenciadas vocalizações para a produção de uma determinada sonoridade; valer-se de efeitos sonoros como *frullato* ou multifônico; usar dedilhados alternativos; utilizar diferentes tipos de articulações; empregar efeitos acústicos como surdinas ou pedais. No entanto, tais escolhas não podem se distanciar das propostas apresentadas pelo compositor. Especificamente na Sonata Omulú, serão trabalhados majoritariamente os aspectos de articulação e timbre.

2.2.1.2.1 Articulação

De acordo com Clovis Beltrami em sua dissertação intitulada *Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos*, articulação é “o processo técnico de falar” (Beltrami, 2008, p. 53). Sobre esse assunto, completa Beltrami: “observa-se que quando se muda a articulação de um trecho musical, muda-se o seu caráter interpretativo” (BELTRAMI, 2008, p. 53). Os exemplos a seguir representam a ideia expressiva de Beltrami para as articulações *marcato*, *legato* e *tenuto* (figuras 92, 93 e 94).

Figura 92: Exemplo de *marcato* (BELTRAMI, 2008, p. 91)

Ilustração 22: Excerto VI, trecho do último movimento da obra “Pássaro de Fogo”, de Igor Stravinsky.

FINALE

Igor Stravinsky

The musical score is for two trumpets in C. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first section, measures 15-16, is marked 'Lento Maestoso' with a tempo of 54 quarter notes per minute. The music is in 3/4 time and features a marcato articulation, indicated by accents over each note. The second section, measure 17, is marked 'Piu mosso' with a 4/4 time signature. The music is in 4/4 time and features a marcato articulation, indicated by accents over each note. The third section, measures 18-20, is marked 'Allegro non Troppo' with a tempo of 208 quarter notes per minute. The music is in 4/4 time and features a marcato articulation, indicated by accents over each note. The dynamic markings are ff for measures 15-16 and f for measures 17-20.

Figura 93: Exemplo de *legato* (BELTRAMI, 2008, p. 103)

Benedictus

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Transcrito por David Hickman

Andante sostenuto ♩ = 78

The musical score for 'Benedictus' is written for three staves in E major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Andante sostenuto' with a quarter note equal to 78 beats per minute. The music is in a mezzo-piano (mp) dynamic. The first staff has a long, sustained note in the final measure. The second and third staves feature flowing, legato lines with slurs and a mezzo-piano (mp) dynamic.

Figura 94: Exemplo de *tenuto* (BELTRAMI, 2008, p. 56)

Canonical Trilogy

Fisher Tull


Lento ♩ = 60

The musical score for 'Canonical Trilogy' is written for four staves in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The music is in a mezzo-piano (mp) dynamic. The score features sustained notes and triplets (indicated by a '3' over the notes) across all four staves.

David McGill em seu livro “Sound in Motion” afirma que:

Figura 95: Exemplo de articulações definindo função de notas e caráter do trecho (McGILL, 2007, p. 184)

Piano
Allegro giusto
très net et très sec



Debussy: Golliwogg's Cakewalk

For many performers, articulation is simply the icing on the cake. However, all articulations hold the power to define the functions of the notes, and function determines emotion. Therefore, the articulations employed by the player should be able to withstand questioning from those who listen for logic as well as emotion in musical performance.

Para muitos instrumentistas, articulação é como a cereja do bolo. No entanto, toda articulação tem o poder de definir as funções das notas e função determina a emoção. Portanto, as articulações empregadas pelo músico devem ser capazes de resistir ao questionamento daqueles que ouvem a lógica e a emoção na performance musical (McGILL, 2007, p. 184).

Dessa maneira, afere que se pode utilizar articulações distintas para se ressaltar e demarcar o caráter expressivo de cada trecho musical. Almeida Prado trabalha diferentes trechos de sua sonata com diferentes articulações, em especial *marcato*, *legato* e *tenuto*, demarcando determinada característica expressiva para cada seção da obra (figura 96).

Figura 96: Tema da morte em dois momentos distintos da Sonata, com suas características expressivas alteradas pela articulação - Partitura editorada pelo autor, compassos 2 e 128



2 3

p *ff* Marcato

p *ff* Marcato

Molto Allegro Fuga

Molto Allegro Fuga

Desse modo, o intérprete pode ressaltar tais diferenças trabalhando dentro do âmbito do processo perceptual, cuidando para que o ouvinte tenha maior percepção das diferentes articulações empregadas.

2.2.1.2.2 O Timbre.

Ao se debruçar sobre o tema “timbre” na Tuba, encontram-se corriqueiramente expressões como “sonoridades mais escuras e mais brilhantes”. Porém, tal termo, comumente utilizado por músicos da área, foi demonstrado, com uma maior fundamentação prática, pela análise de áudio do programa *Sonic Visualizer*.

Segundo Agostini, Longari e Pollastri (2003), em seu artigo *Timbres Classification with Spectral Features*, o timbre difere de outros atributos sonoros, como afinação, volume e duração, portanto não está associado a apenas uma grandeza física, possui também características multidimensionais, espectrais e temporais, o que dificulta a sua classificação e até sua própria definição (AGOSTINI; LONGARI e POLLASTRI, 2003, p. 6). Segundo Tiku Majumder, o timbre ajuda a distinguir diferentes sons tocados com a mesma altura de afinação. Como exemplo dessa aplicação, pode-se utilizar o som de uma mesma nota tocada em um instrumento de corda ou um instrumento de sopro (MAJUMDER, 2011, 13 min.).

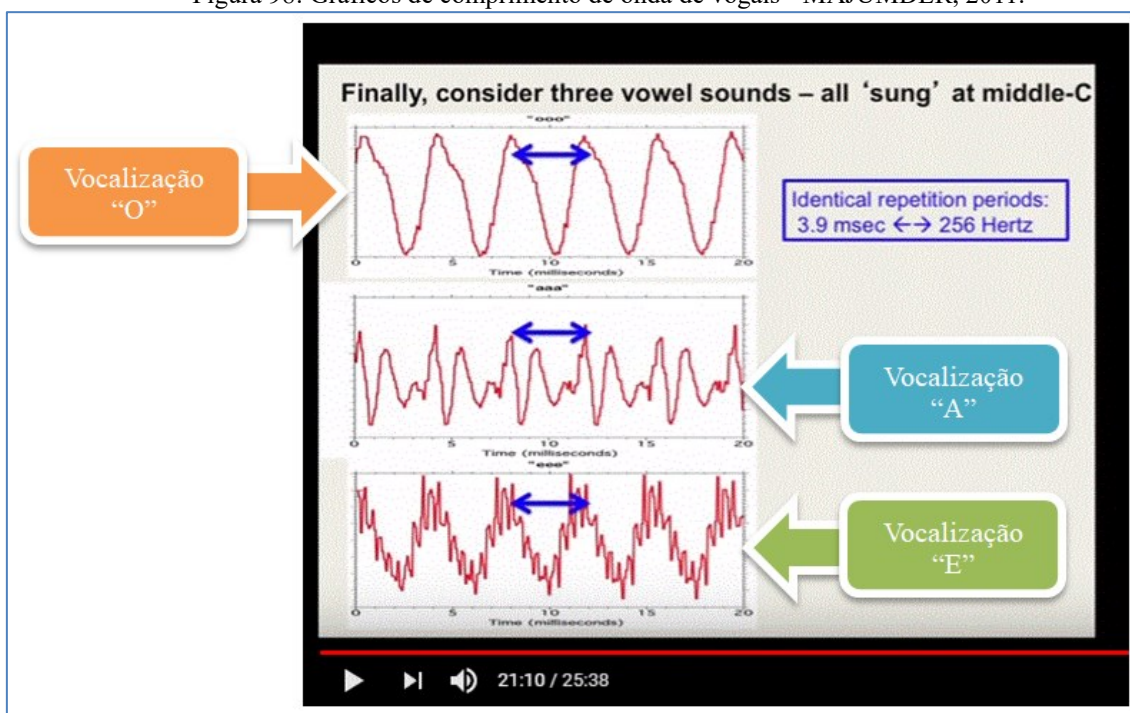
Ainda de acordo com Tiku Majumder, para se obter uma representação gráfica de diferenças de timbre, pode-se usar o gráfico vertical das ondas de uma nota. Em sua palestra intitulada *Musical Acoustics and Sound Perception*, esse pesquisador apresenta, como exemplo de som limpo e estável, o gráfico de uma nota Dó na frequência de 256 Hertz tocada em um diapasão, e resalta o gráfico em que estas ondas estáveis são representadas (figura 94). Também apresenta o gráfico da gravação do mesmo Dó, 256 hertz, em uma trompa, com maior complexidade sonora (figura 97), representada por ondas mais irregulares, apesar de possuírem o mesmo comprimento de onda do diapasão, como evidenciado na figura 94.

Figura 97: Gráficos de comprimento de onda - MAJUMDER, 2011.



Em outro gráfico apresentado por Majumder (figura 98), observa-se uma diferença semelhante em representações de comprimento de onda de uma gravação vocal, cantando-se a mesma nota, Dó 256 hertz, porém com diferentes vogais pronunciadas em cada gravação. No primeiro gráfico é vocalizada a vogal “O”, no segundo gráfico é entoada a vogal “A” e no terceiro, a vogal “E”³⁸.

Figura 98: Gráficos de comprimento de onda de vogais - MAJUMDER, 2011.



Os gráficos apresentados mostram que diferentes timbres produzem díspares

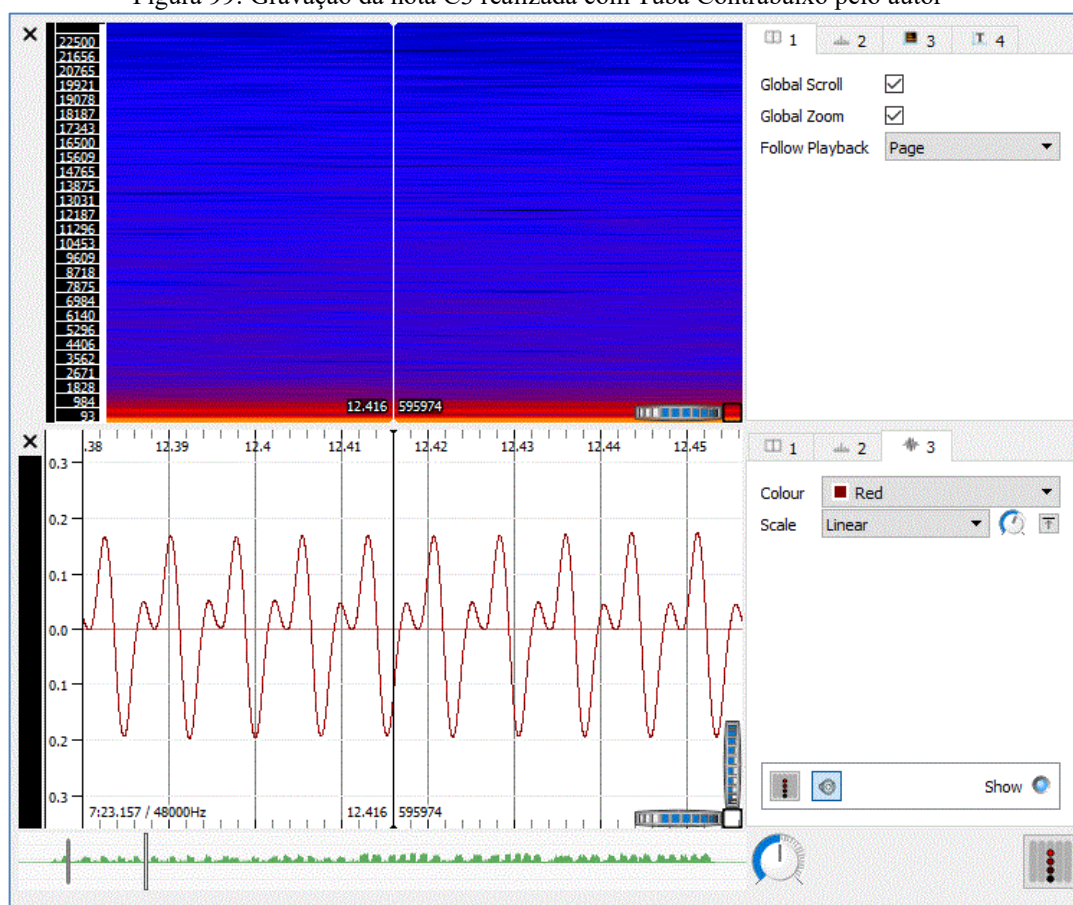
³⁸ Vale lembrar que a palestra foi conduzida em inglês e a vogal “E” nesta língua possui um fonema parecido com a vogal “I” em português.

formatos de onda, mesmo dentro da mesma nota, e que vocalizações diferentes causam também distintos gráficos que podem evidenciar sutis diferenças de timbre. As vogais apresentadas por Majumder, na figura 98, são as mesmas utilizadas por muitos músicos de metais na vocalização para a produção do som em seus instrumentos. Assim, tal pesquisa mostra a possibilidade de produção de diferentes timbres pelo mesmo instrumento, executado pelo mesmo músico, com a utilização de vocalizações diferentes. Essa prática proporciona possibilidades de coloridos musicais distintos que também podem ser utilizadas como ferramentas interpretativas.

Para se conseguir diferentes timbres no caso da Tuba e na maioria dos instrumentos de metal, pode-se recorrer a diferentes instrumentos, distintos bocais, ou algum acessório que mude a sonoridade, como a surdina. Também, pode-se mudar a maneira como se produz o som dentro do instrumento, utilizando diferentes vocalizações para distintos resultados sonoros. Usando a Tuba como referência, fez-se um experimento, em que foi gravada a nota Dó, C3 128 Hertz, de confortável execução, tocada com diferentes instrumentos, bocais e diferentes maneiras de se produzir o som através de vocalizações distintas, buscando não apenas diferentes articulações, mas também uma perceptível diferença de timbre entre essas notas. Para uma análise menos subjetivas desses aspectos estudados, utilizou-se o programa de análise espectral *Sonic Visualizer*.

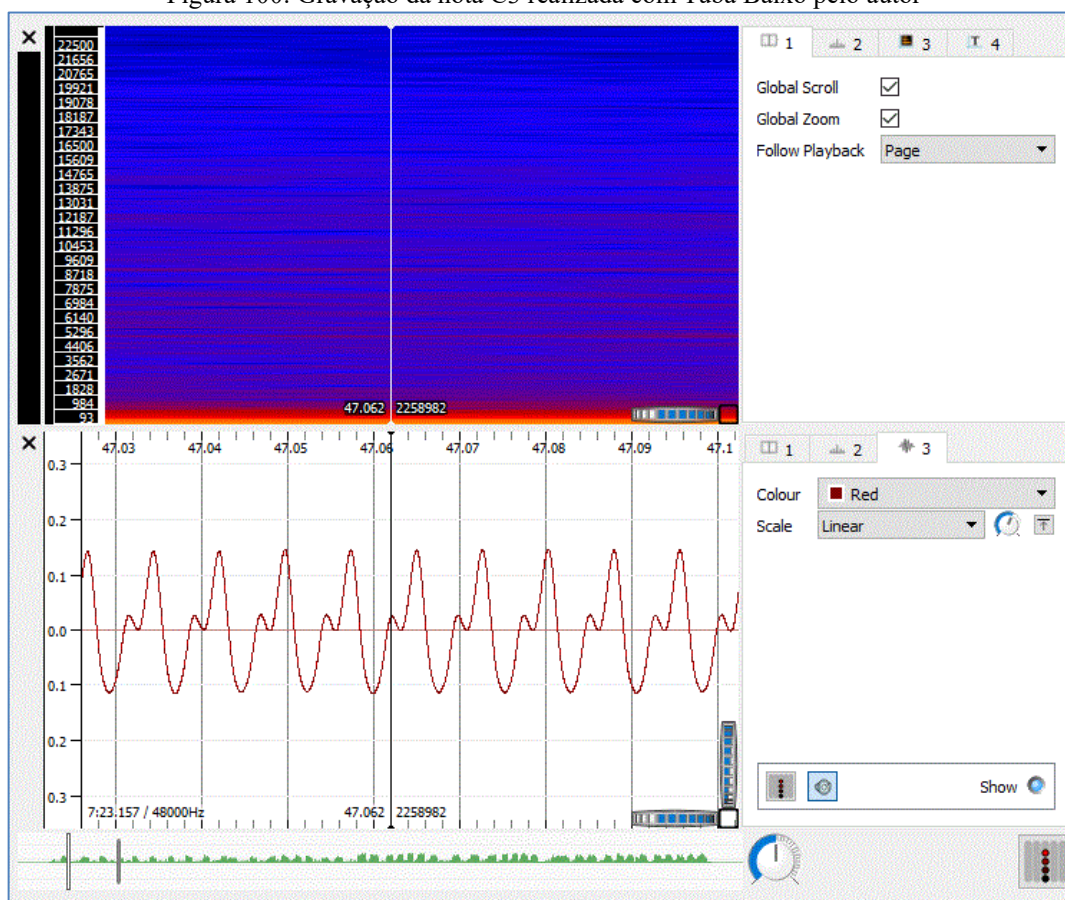
Inicialmente gravaram-se sons da mesma nota Dó, C3 128 Hertz, porém com tubas diferentes. Foram utilizadas uma Tuba Baixo com afinação em Fá e uma Tuba Contrabaixo com afinação em Dó, para servir como base de comparação das próximas etapas. Como resultado, pôde-se observar que a Tuba Contrabaixo apresentou uma maior amplitude em decibéis, porém uma parcial menor de harmônicos agudos (figura 99), o que gerou um som mais “escuro”. Já a Tuba Baixo apresentou uma amplitude menor em decibéis e uma parcial maior de harmônicos agudos (figura 100) o que proporcionou uma sonoridade mais “brilhante”. Essas diferenças podem justificar o uso mais comum desses instrumentos, sendo a Tuba Contrabaixo mais usada em grupos com maior quantidade de músicos, enquanto que a Tuba Baixo é observada como instrumento de aplicação em grupos menores e atuação como solista.

Figura 99: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Contrabaixo pelo autor³⁹



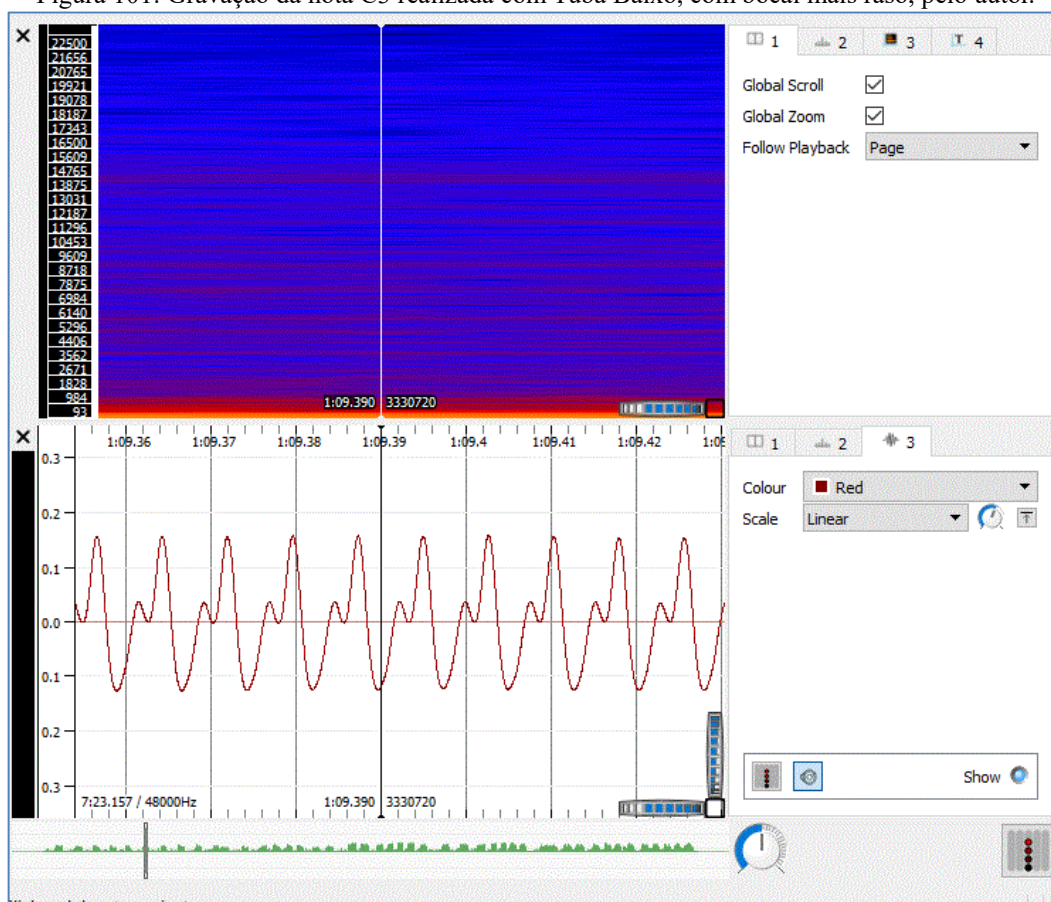
³⁹ Quanto maior a quantidade de linhas horizontais vermelhas no quadro de cima, maior a quantidade de parciais agudos no som e quanto mais alta verticalmente a linha vermelha, maior a altura desta parcial aguda, pois o eixo vertical representa a altura da nota em hertz.

Figura 100: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Baixo pelo autor



Posteriormente, gravaram-se sons da mesma nota, com a Tuba Baixo com afinação em Fá, porém com bocais diferentes, para se observar as diferenças de timbre. A figura 100, acima, corresponde à Tuba Baixo, com um bocal de dimensões amplas, com grande diâmetro, copo profundo e furo amplo. A figura 101, abaixo, representa a mesma Tuba Baixo, com a execução da mesma nota Dó, C3 128 Hertz, porém com um bocal com o mesmo diâmetro, mas com copo mais raso e furo menor. Observa-se que a principal diferença nos gráficos é a presença mais acentuada de harmônicos agudos no som produzido com o bocal mais raso, o que gera um som ainda mais “brilhante”.

Figura 101: Gravação da nota C3 realizada com Tuba Baixo, com bocal mais raso, pelo autor.



Em seguida, foram gravados sons da mesma nota Dó, C3 128 Hertz, com a Tuba Baixo e o mesmo bocal menor, porém realizando diferentes vocalizações para observar a possibilidade de distintos timbres apenas com maneiras diferentes de se produzir os sons. Foram utilizadas as vocalizações “A” (figuras 102 e 105), “I” (figuras 103 e 105) e “O” (figuras 104 e 105). Ao produzir esses sons, observou-se uma grande diferença espectral nas três distintas letras. Com a vocalização “A”, houve uma quantidade média de harmônicos agudos (figuras 102 e 105) a vocalização “I”, apresentou uma quantidade elevada de harmônicos agudos (figuras 103 e 105); e com a vocalização “O”, notou-se uma quantidade menor de harmônicos agudos (figuras 104 e 105). Com esses resultados foi possível aferir que com a vocalização “O” obteve-se uma sonoridade mais “escura”, com a vocalização “A” conseguiu-se uma sonoridade que fica entre o “brilhante e o escuro” e que com a vocalização “I” alcançou-se uma sonoridade mais “brilhante”, o que proporcionou diferentes possibilidades de timbre que podem ser alcançados na utilização do mesmo instrumento. Ressaltou-se que a posição facial e formato da boca mantiveram-se iguais em todas as gravações, a diferença ocorreu apenas na vocalização utilizada na produção do som.

Figura 102: Vocalização “A” gravada pelo autor

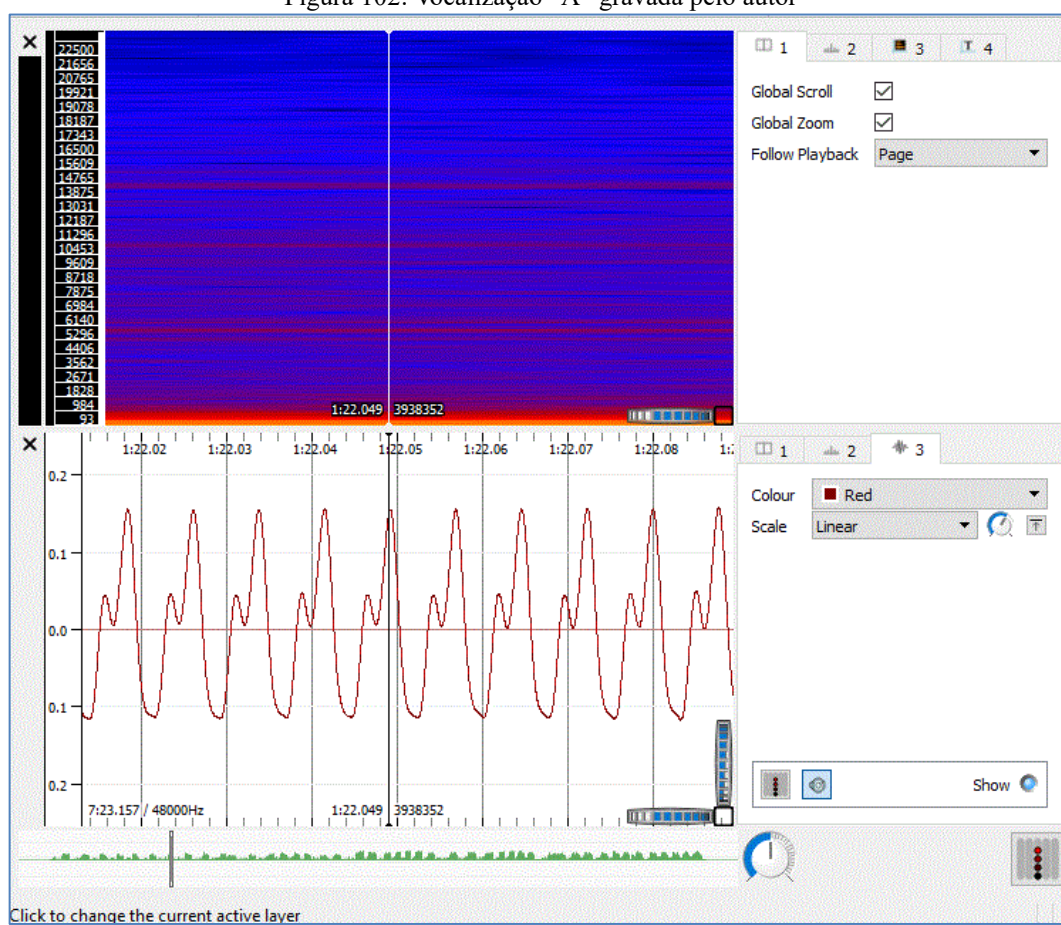


Figura 103: Vocalização “I” gravada pelo autor

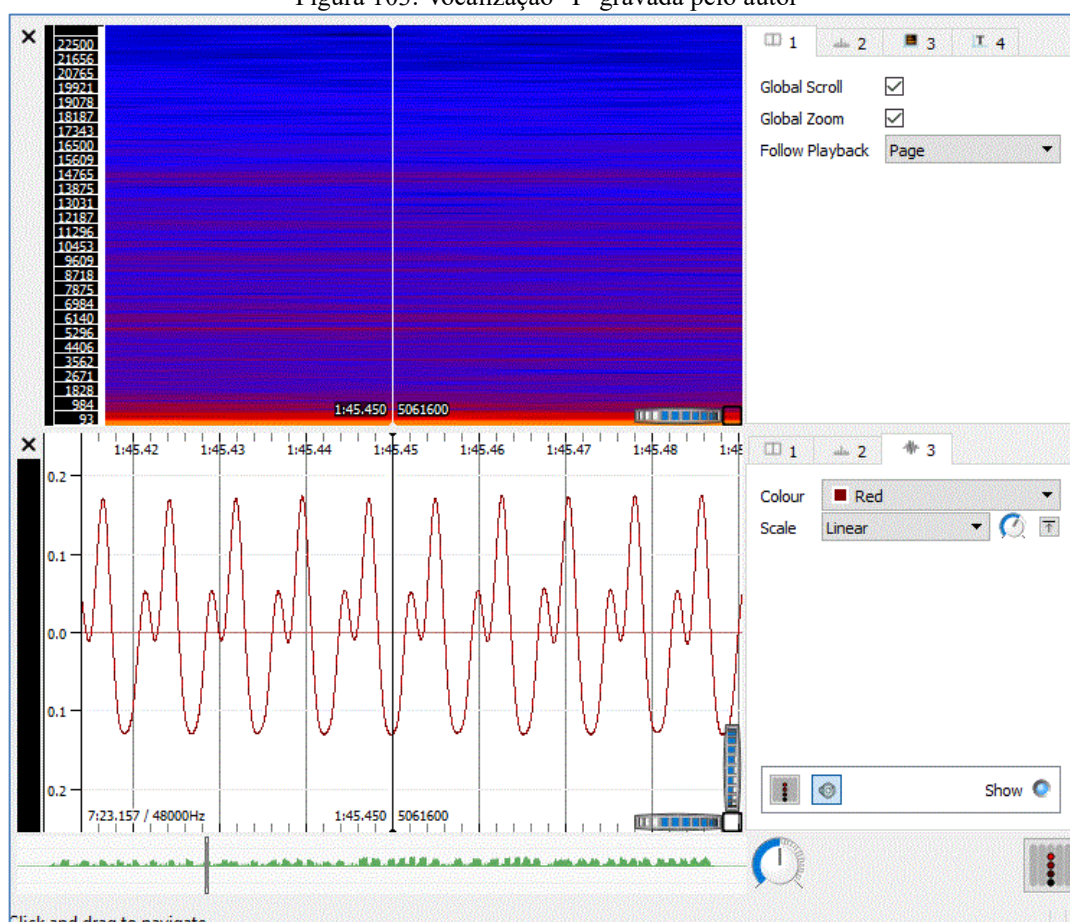


Figura 104: Vocalização “O” gravada pelo autor

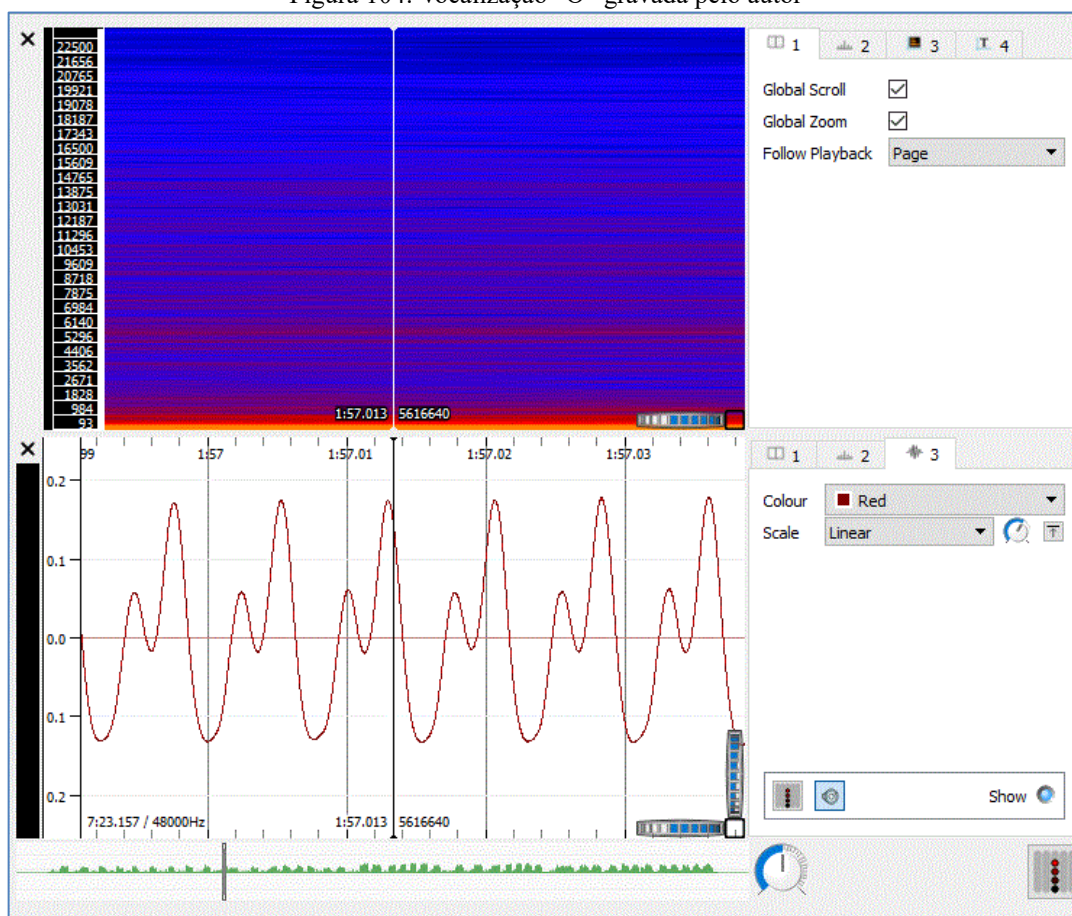
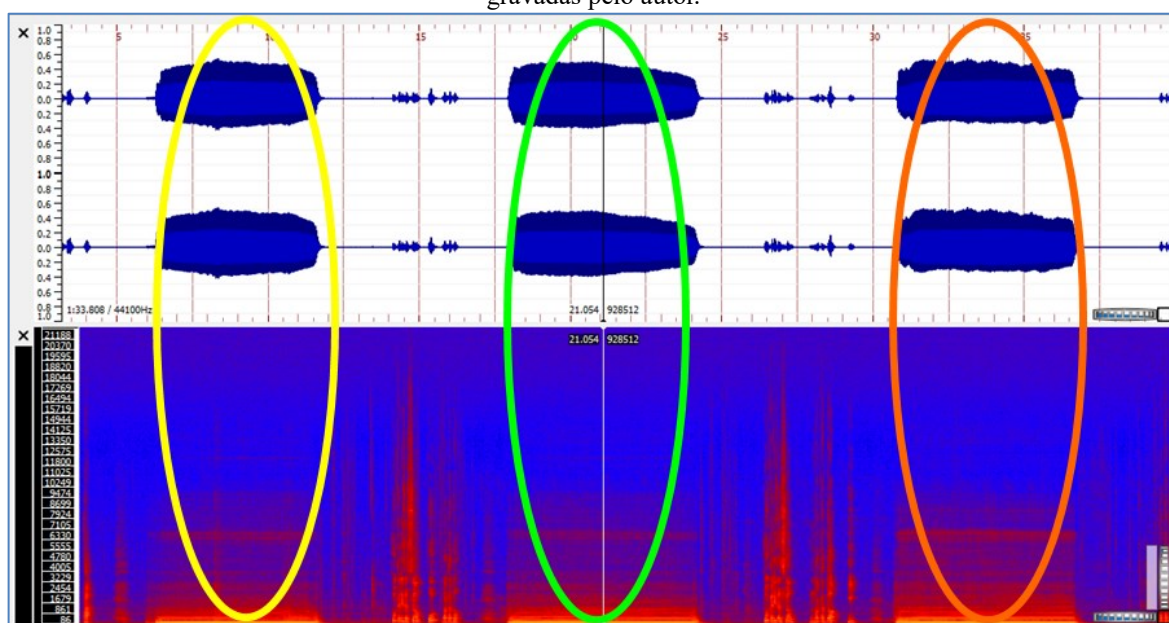


Figura 105: Vocalizações “O” (em amarelo), “A” (em verde) e “I” (em laranja) com visualizações ampliadas gravadas pelo autor.



Com o experimento, pôde-se observar que, com diversos materiais e diferentes maneiras de emissão de som, o intérprete consegue produzir distintos timbres dentro de um mesmo instrumento, ganhando assim uma riqueza sonora com variadas “cores”. Com a utilização de duas Tubas diferentes, Baixo e Contrabaixo, obteve-se uma significativa mudança de timbre, evidenciada pela quantidade de harmônicos agudos presentes em cada gravação e com apenas um instrumento. Ao utilizar diferentes bocais ou distintas vocalizações na produção do som, também se obteve uma variação no “colorido sonoro” tão significativo quanto às obtidas com a mudança de instrumentos, especialmente no contraste de sonoridades “brilhantes - escuras”.

Com essas combinações, o músico pode criar uma paleta de “cores sonoras”, principalmente nas possíveis variáveis entre sons “claros e escuros”, que podem lhe dar maior versatilidade interpretativa, auxiliando-o em sua performance musical. Tal colorido sonoro, em conjunto com a variedade de articulações, auxiliarão o músico nas possibilidades expressivas que são empregadas na Sonata Omulú no subitem que trata da aplicação dos processos perceptuais na peça.

2.2.1.3 Processos Cognitivos

Ao utilizar elementos de Processos Cognitivos na elaboração de estratégias para a interpretação musical, o intérprete pode empregar diferentes abordagens que ajudam a planejar sua performance. Um exemplo de abordagem refere-se ao fraseado musical, tanto rítmico quanto melódico, na busca por uma maior expressividade musical como resultado final. As estratégias utilizadas no processo cognitivo da interpretação musical, nessa pesquisa, abrangeram, principalmente, os conceitos de *note grouping* e o sistema numérico de Tabuteau, os quais foram sucintamente descritos.⁴⁰

Em sua tese intitulada *O Naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*, Paulo Ronqui descreveu a ferramenta do *note grouping* como uma opção de agrupamento musical que pode se conectar numa obra. Nessa conexão o *arsis* (tempo fraco e/ou motivos ou frases inteiras que possam servir como anacruse) deve ser valorizado com uma leve inflexão, para que sirva como um impulso para a chegada ao *thesis* (tempo forte e/ou motivos ou frases inteiras que possam servir como tempo forte ou repouso/chegada). Essa prática pode tornar a performance musical mais expressiva, alcançada

⁴⁰ Um maior aprofundamento desses conceitos pode ser encontrado nos trabalhos de Thurmond (1981) e McGill (2007) mencionados na pesquisa.

por meio da identificação das células rítmicas de um determinado trecho musical. Esse agrupamento musical pode ser aplicado tanto em grupos pequenos quanto em segmentos musicais maiores, podendo ser praticado em células, figuras, seções, frases e períodos de uma peça (RONQUI, 2010).

Figura 106: Exemplo da aplicação do conceito de *note grouping* - RONQUI 2010, p. 93



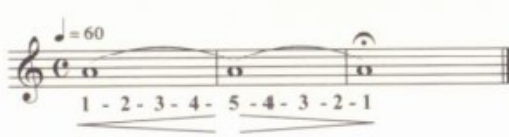
Figura 22 – *Concerto para Piano em Bb Maior* de J. Brahms - Divisão em Grupos, Figuras, Seções, Frases e Período¹⁰¹.

De acordo com David McGill, em seu livro *Sound in Motion*, um sistema de representação numérica também pode ser utilizado como estratégia para possibilitar uma interpretação mais expressiva. Tal processo é descrito por McGill como Sistema Numérico de Tabuteau⁴¹, em que o intérprete pode quantificar e mesurar nuances interpretativas como mudanças de dinâmica (figura 107), variações de tempos ou direcionamento do agrupamento de notas (figuras 108 e 109) utilizando-se de números que representam cada inflexão ou variação pretendida pelo músico (McGILL, 2007) .

Figura 107: Exemplo de gradação numérica (McGill, 2007 – p. 72)

The most basic way Marcel Tabuteau used numbers was in teaching his students how to play a long tone, deliberately scaling the intensity up and down by thinking of numbers as they played:

Example 79



A maneira mais básica de Marcel Tabuteau usar os números era ensinar seus alunos a tocar uma nota longa, aumentando, deliberadamente a intensidade para cima e para baixo, pensando nos números enquanto tocavam (McGILL, 2007, p. 72).

⁴¹ Idealizado por Marcel Tabuteau, oboísta da Philadelphia Orchestra entre 1925 e 1954 e professor do Curtis Institute of Music entre a década de 1920 até a década de 1960.

Figura 108: Exemplo de gradação numérica (McGILL, 2007 – p. 72)

He also required his students to perfect playing their scales in a special way that reinforced musical thinking. He would first have them play a progression from scale degrees one to five slowly, breathing after five, then returning down to one. Aside from signifying scale degrees, these numbers also signified the relative volume and intensity of each note.

Example 80



Ele também exigia que seus alunos aperfeiçoassem suas escalas de uma maneira especial que reforçasse o pensamento musical. Primeiramente mandava que eles tocarem uma progressão dos graus da escala de um a cinco lentamente, respirando depois das cinco e, então, retornando a um. Além de significar graus de escala, esses números também significam o volume e a intensidade relativos a cada nota (McGILL, 2007, p. 72).

Figura 109: Exemplo de gradação numérica (McGILL, 2007 – p. 76)

In the oboe solo from the second movement of Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* (example 89), take special notice of Tabuteau's use of repeated numbers to create inner intensity.

Example 89

II - Andantino
dolce ed espressivo assai



This number pattern keeps the inner sixteenth notes from being swallowed.² Here, he delineates many small groups, but one can also see larger groups formed by connecting the smaller groups

No solo de Oboé do segundo movimento de Scheherazade de Rimsky-Korsakov, observe, especialmente, o uso de números repetidos por Tabuteau para criar intensidade interior.

Esse padrão numérico impede que as semicolcheias internas sejam engolidas. Aqui, ele delinea muitos grupos pequenos, porém é possível ver grupos maiores formados ao conectar os grupos menores (McGILL, 2007, p. 72).

Após descrever as ferramentas interpretativas selecionadas, o próximo subitem apresentou o emprego dessas ferramentas na sonata Omulú, prioritariamente, na linha melódica da Tuba.

2.3 Aplicações das sugestões interpretativas na Sonata

Nesse subitem, a interpretação da Sonata foi discutida nas três facetas interpretativas propostas, dentro de cada trecho da peça, de acordo com a estrutura analisada anteriormente. No entanto, alguns pontos importantes para toda a Sonata devem ser discutidos, como o mito do Orixá Omulú, fonte de inspiração para a música, o estilo composicional empregado na sonata por Almeida Prado e a rítmica da peça.

A sonata Omulú pode ser classificada como uma peça de concerto, pois possui, como característica, o fato de ser uma música não participativa, uma vez que possui o caráter de música apresentacional⁴². A obra possui uma estrutura formal construída dentro de um sistema composicional com fortes raízes europeias, contrastando com elementos intrínsecos de manifestações musicais afro-brasileiras. Normalmente, tais manifestações de música participativa⁴³ possuem, como particularidades, caráter ritualístico associando música, dança e, em muitos casos, religião. Também possuem estrutura formal simples com repetições, para garantir uma fácil integração aos participantes, além de, normalmente, serem construídas dentro de um sistema de transmissão oral com caráter cultural. No entanto, a lenda e a música de Omulú não podem ser descartadas por fazerem parte da inspiração para a Sonata.

Segundo Angelo Cardoso (2006), o mito de Omulú, também conhecido como “Senhor da Terra”, conta como, quando ainda menino, saiu para o mundo a procura de trabalho, como não conseguiu e foi rejeitado pela sociedade, acabou morando na floresta, vivendo do que ela lhe dava, frutas, folhas e raízes. Nesse período, o Orixá contraiu várias feridas, que foram curadas quando Omulú escutou uma voz dizendo que ele deveria cuidar do povo a partir daquele momento. Assim, o Orixá viajou o mundo curando enfermidades com o conhecimento que havia adquirido na floresta⁴⁴. O Toque de Omulú no candomblé é o Opaninjé⁴⁵, executado por três instrumentos, rumpi, lê e gã⁴⁶, com uma divisão métrica com

⁴² Características da música apresentacional são: o fato de haver um grupo de pessoas, os artistas, provendo música para outras pessoas, o público, com uma distinção bem clara entre estes dois grupos de pessoas. Os artistas normalmente se preparam para um evento, com pesquisa, ensaios e aquecimentos, esses artistas devem estar aptos a entreter o público durante as performances, deixando sua música interessante e variada, sendo esses últimos elementos importantes na avaliação do sucesso da performance. (TURINO, 2008).

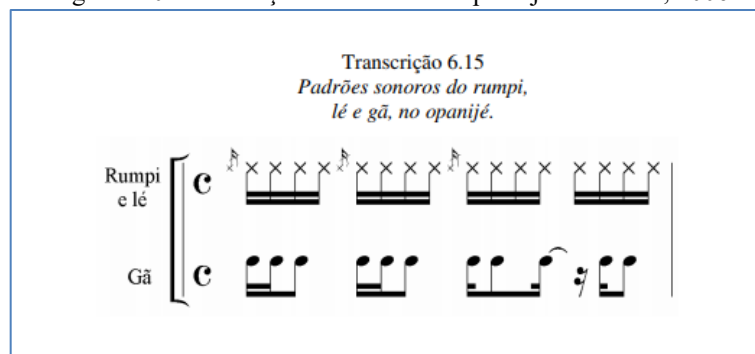
⁴³ A música participativa possui como aspectos importantes: a não distinção entre artistas e público, todos podem participar e se espera que todos participem. É comum a interação entre som e movimento; normalmente, as pessoas vão a eventos de música participativa, porque querem fazer música, dançar ou se socializar, para estimular a participação. Vários níveis de dificuldade performáticas são encontradas na música participativa, gerando a possibilidade de inclusão de pessoas com diferentes níveis de habilidade. O sucesso da apresentação é avaliado pela intensidade de participação. Sua forma musical não possui uma estrutura fechada, podendo se moldar dependendo dos participantes. (TURINO, 2008).

⁴⁴ A lenda de Omulú é relatada com detalhes na tese *A Linguagem dos Tambores*, de Angelo Cardoso, 2006.

⁴⁵ O toque pode ser escutado no compact disc *Ilê Omolu Oxum* disponível em <<http://canalaxeancestral.blogspot.com/2015/08/ile-omolu-oxum-cantigas-e-toques-para.html>>, acessado em

16 unidades básicas de medidas representadas na figura 110, aliado à dança, representam o mito de Omulú e suas andanças pelo mundo (CARDOSO, 2006).

Figura 110: Transcrição descritiva do Opaninjé - Cardoso, 2006



A lenda de Omulú possui destaque na montagem da paisagem sonora da sonata, e, de acordo com sua visão pessoal, o autor associa momentos da trajetória de Omulú com os movimentos da peça. O primeiro movimento representa o início árduo da viagem de Omulú e seu período na selva, onde contraiu diversos males; o segundo movimento constitui a cura mística do orixá; o terceiro, de sua viagem pelo mundo curando doenças; e o quarto, como um lembrete da difícil jornada e o reconhecimento que ele recebeu das outras pessoas.

Outro ponto válido a ser comentado é que Almeida Prado possui uma carreira composicional com diferentes estilos, de acordo como o período e o objetivo da peça escrita. Em sua tese de doutorado intitulada *O discurso musical de Almeida Prado na obra metalosfera: uma análise interpretativa*, Robson de Nadai, descreve que na temporada em que o compositor transformou suas sonatas em peças de música de câmara, visava uma escrita complexa tecnicamente, assumindo um estilo composicional Tonal Livre⁴⁷, no qual todas as técnicas composicionais são aplicadas na medida em que resolve evocá-las (NADAI, 2018, p. 24).

Quando se observa à rítmica, nota-se que a Sonata possui constante variação na fórmula de compassos. Para se manter uma constância métrica menores unidades de tempo devem ser mantidas, sempre com o padrão de colcheia igual colcheia (figura 111), havendo diferença na duração de figura rítmica semelhante apenas quando houver clara indicação

14/06/2019

⁴⁶ Rumpi: Tambor de tamanho médio, com função de suporte rítmico. Lé: pequeno atabaque do Candomblé. Gã: Idiofone de metal com múltiplas campanas, também conhecido como Agogô. (CARDOSO, 2006).

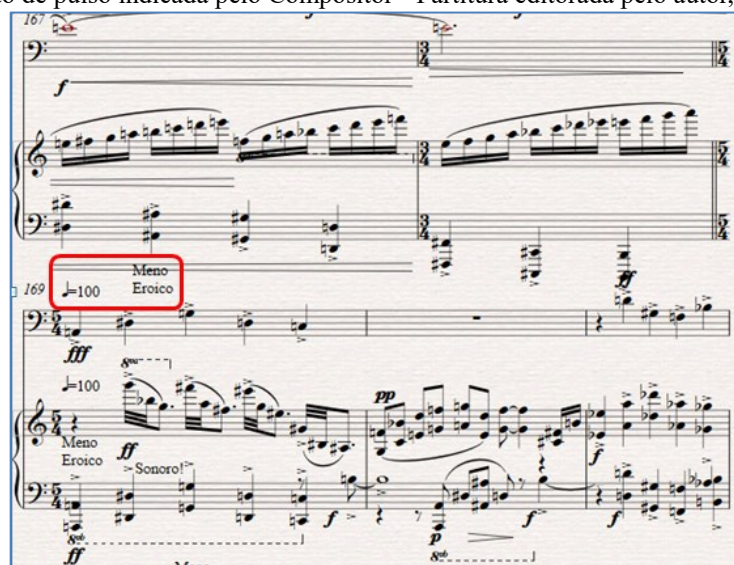
⁴⁷ Tonal Livre é o nome batizado pelo próprio Almeida Prado para sua fase composicional que se inicia em 1993. Segundo Fábio Scardueli, “corresponde ao seu pleno amadurecimento e, conseqüentemente, a um período de Síntese, ou ainda Tonal Livre, onde todos os elementos são aplicados na medida em que o compositor resolve evocá-los.” (SCARDUELLI, 2007)

grafada na partitura, como ocorre nos compassos 1, 7, 81, 107, 128, 169, 180, 202, 217 e 220. (figura 112).

Figura 111: Apesar da constante mudança na fórmula de compassos, a métrica de colcheia igual colcheia é mantida - Partitura editorada pelo autor, p. 16

The image shows a page of a musical score, page 16, with measures 142 through 150. The score is written for piano, with a bass staff and a treble staff. The time signature changes frequently: 16/16, 8/8, 4/4, and 17/16. Red circles are drawn around specific rhythmic patterns in measures 142, 145, 147, and 150, highlighting the 'colcheia igual colcheia' (half note equals half note) metric. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like trills and slurs. The page number '16' is at the top left.

Figura 112: Alteração de pulso indicada pelo Compositor - Partitura editorada pelo autor, compassos 167 a 171



A seguir, o texto se ocupa de trechos localizados da Sonata, que apesar de possuírem relação ou semelhança com demais trechos, podem ser discutidos separadamente e de acordo com o prisma escolhido.

2.3.1 Paisagens sonoras

Como relatado anteriormente, a paisagem sonora da peça pode fazer alusão à lenda de Omulú e, na interpretação sugerida, cada movimento da peça representa um estágio da jornada do Orixá. A seguir, tais elementos foram tratados de acordo com a seção a que pertencem na Sonata, e foram apresentadas as principais características expressivas sugeridas pelo autor. No entanto a maneira de se chegar a tais sugestões foram tratadas nos itens de textura e inflexão de notas.

2.3.1.1 Indicações de processos afetivos no primeiro movimento

Um chamado inicial apresenta o tema do Grito Atotô (figura 113) e faz referência à saudação Atotô do Candomblé, que, segundo o Compositor, quer dizer “escutai, Silêncio!” (Prado, 1985 - Figura 2) e segundo o autor recebe paisagem sonora referente a um chamado ritualístico.

Figura 113: [Tema do Grito Atotô](#), Paisagem sonora do chamado ritualístico - compasso 1 editorado pelo autor



No compasso 2, o Tema da Morte é introduzido (figura 114). O tema representa uma paisagem sonora referente à Morte, definida pela dramaticidade e solenidade, como relatado anteriormente.

Figura 114: [Tema da Morte](#), paisagem sonora da Morte - compassos 2 e 3 editorados pelo autor

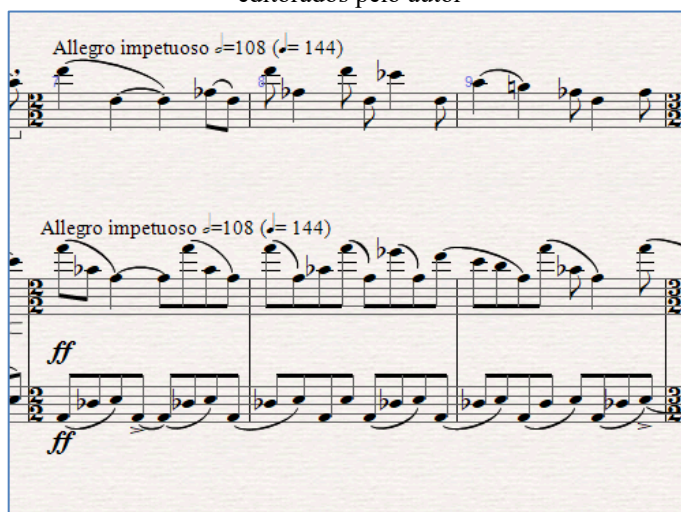


Comparado pelo autor ao início da árdua jornada de Omulú e seu período na selva, o *Allegro Impetuoso* pode ser dividido em partes “A” e “B”, como analisado no primeiro capítulo. Possui forte rítmica marcada pelas colcheias sempre presentes na parte do Piano que, em determinados momentos, se transformam em ostinatos, como nos compassos 25 a 42 e nos compassos 44 ao 67. Esse elemento rítmico sempre presente pode representar tambores ritualísticos do Candomblé que representam a paisagem sonora idealizada pelo autor para o segmento.

A parte “A” do trecho inicia-se no compasso 7 (figura 115), que recebe, do

compositor, a indicação expressiva de *Allegro Impetuoso* e está construída com base no Tema do Grito Atotô. É associado com a jornada de Omulú pelo mundo e deve ter as características expressivas assinaladas, pelo compositor, respeitadas e evidenciadas pelos músicos, tais como as articulações, em especial, *legatos* e *marcados*, diferenças de dinâmica rápidas e contrastantes e seu colorido sonoro deve seguir as indicações do tema do Grito Atotô sobre o qual é construído.

Figura 115: Início de Allegro Impetuoso, paisagem sonora de tambores ritualísticos - Compassos 7 ao 9 editorados pelo autor



No compasso 44, ocorre a parte “B” do trecho (figura 116) com variações em cima do tema da Morte. Ocorre diferenciação na sonoridade produzida pelo tubista, já que a articulação se torna mais macia com predominância do *legato* e a diferença de dinâmicas menos abrupta e contrastante. O Solene, referente à morte, é a paisagem sonora elencada para o trecho.

Figura 116: Início de “B” do Allegro Impetuoso, paisagem sonora de Solene, referente à Morte - Compassos 44 ao 47 editorados pelo autor.



A *codeta*, que ocorre a partir do compasso 88, mantém o tema da Morte como

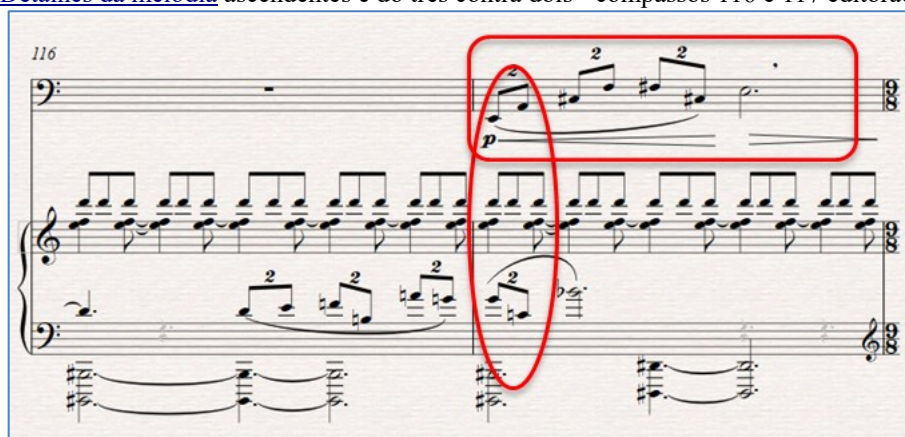
principal elemento estrutural. Dessa maneira, seus elementos expressivos devem seguir de acordo com o trecho “B” do Allegro, no entanto deve se ressaltar que elementos expressivos de “A” retornam com a volta de contrastes na dinâmica e da articulação *marcato* em determinados trechos.

2.3.1.2 - Indicações de processos afetivos no segundo movimento

Esse momento da Sonata recebe no compositor o nome de “Adágio Calmo” e recebe em sua parte “A” as indicações de sereno, mágico, irreal e noturnal e, em sua parte “B”, a indicação de luminoso. Esse trecho pode se referir à cura mística do Orixá e sua passagem rumo ao divino, graças às suas características de escrita, com a dinâmica em piano, articulações brandas e movimento melódico sempre ascendente, o que pode caracterizar uma paisagem sonora que retrate a ascensão do mundano ao divino.

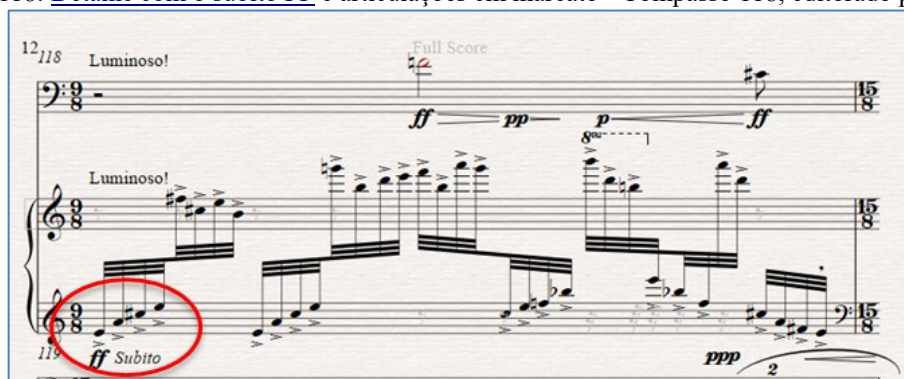
O “Adágio Calmo Sereno”, iniciado no compasso 107, compõe a parte “A” do trecho, apresenta longas frases ascendentes, em sua maioria no *pianíssimo*, com pulso mais lento, *legatos* e uma harmonia mais aberta, a paisagem sonora calma deve ser valorizada pelos intérpretes com articulações leves. O três contra dois, característico de peças afro-brasileiras, se consolida como um dos elementos principais do trecho (figura 117).

Figura 117: [Detalhes da melodia](#) ascendentes e do três contra dois - compassos 116 e 117 editorados pelo autor.



O “Luminoso” começa no compasso 118 (figura 118), é a parte “B” do movimento. Apresenta um súbito choque, com intensidade fortíssima e articulações marcantes, tanto no piano quanto na tuba, e serve como um ponto de contraste dentro do trecho do tema do Renascimento do Amor, marca a ascensão de Omulú ao divino

Figura 118: [Detalhe com o súbito FF](#) e articulações em marcato - Compasso 118, editorado pelo autor

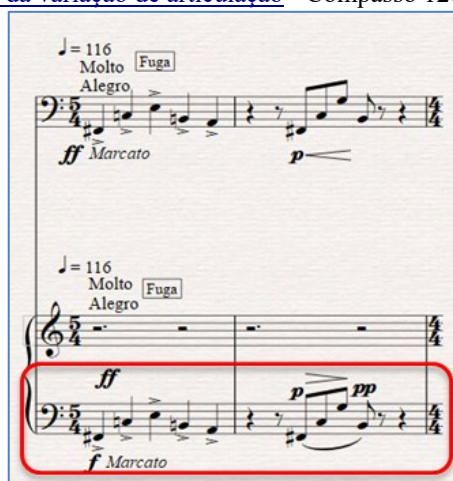


2.3.1.3 Indicações de processos afetivos no terceiro movimento

A Fuga representa a fase na vida de Omulú em que o Orixá percorre o mundo curando doenças, auxiliando pessoas que, anteriormente, haviam lhe desprezado. Suas paisagens sonoras podem ser definidas de acordo com as indicações expressivas assinaladas pelo compositor.

O “*Molto Allegro*”, nos compassos 128 e 202 (figura 119), retoma um pulso mais rápido, apresentando duas articulações principais que se revezam, o *marcato* e o *legato*. A métrica possui uma grande variação apresentada pelas várias mudanças nas fórmulas de compasso, apesar de a pulsação da unidade de tempo se manter, sempre pensando em colcheia igual colcheia. Os intérpretes devem manter a precisão do pulso e deixar bem claras as diferenças de articulação presentes. Na interpretação, esse movimento representa uma referência às viagens de Omulú após a sua cura, quando passou a ser o curandeiro das enfermidades de uma sociedade que antes o havia rejeitado. Esse primeiro momento da fuga recebe paisagem sonora semelhante ao tema da morte, porém com maior agilidade.

Figura 119: [Detalhe da variação de articulação](#) - Compasso 128 editorado pelo autor



O “*Eroico*”⁴⁸, compasso 169, aparece como uma variação um pouco mais lenta do “*Molto Allegro*”, porém, com mais ênfase na articulação *marcato*, que deve ser ressaltada pelos executantes para acentuar essa paisagem sonora heroica referente ao personagem da peça.

O “*Andantino Amoroso*”, compasso 181 (figura 120), que recebe indicativo expressivo extra, como “transparente”, é um trecho com domínio do Piano, com pulso mais lento, em *pianíssimo*, tendo como base o tema do Renascimento do Amor. Os intérpretes devem ressaltar os *legatos* e a tranquilidade que pode ser vista como a paisagem do trecho.

Figura 120: [Início do andantino amoroso](#) - Compasso 181 editorado pelo autor



O “*Misterioso*” está dentro do “*Andantino Amoroso*” e apresenta uma pequena variação na paisagem sonora, passando a base rítmica de colcheias para semicolcheias, prenunciando uma mudança na peça que é uma retomada do “*Molto Allegro*” no compasso 202, com as mesmas características já apresentadas no trecho com essa mesma paisagem sonora.

No compasso 217, acontece a reapresentação do chamado ritualístico do início da peça, apresentando as mesmas características do chamado inicial presente no compasso 1.

Os recitativos ocorrem no compasso 219, possuem o mesmo tema base do Adágio e paisagem sonora similar, as diferenças consistem na liberdade oferecida pelas indicações “*A Piacere*” e “*Tempo Livre*”, apresentadas por Almeida Prado e na presença constante de *crescendos* nas frases ascendentes, o que reforça a paisagem de ascensão do trecho.

⁴⁸ O termo está grafado na partitura manuscrita sem o “H”, da maneira como é grafado em italiano, mesmo idioma utilizado nas demais marcações expressivas da peça.

2.3.1.4 - Indicações de processos afetivos no quarto movimento

O segundo *Allegro Impetuoso* aparece como um espelhamento do primeiro *allegro*, como demonstrado anteriormente, e apresenta a mesma paisagem sonora ritualística do primeiro movimento. No entanto, no compasso 256, surge nova indicação expressiva por parte do compositor, com as indicações de “fulgurante! Inebriante, mágico”, e características das diferentes paisagens são misturadas. Como exemplo, a alternância de articulações *marcato* e *legato* no compasso 269, inclusive sendo apresentadas ao mesmo tempo por vozes diferentes, o que não ocorre até esse momento (figura 121), a volta do pedal também no compasso 269, o três contra dois, característico das manifestações musicais afro-brasileiras no compasso 283 (figura 122), e a citação de cada um dos temas e suas variações.

Figura 121: [Tema da morte se sobrepondo ao tema do grito Atotô](#) - Compassos 268 e 269 editorados pelo Autor



Figura 122: [Detalhe do 3 contra 2](#) - Compassos 283 a 286 editorados pelo autor



No compasso 289, Almeida Prado exhibe a coda final em três compassos com o tema do grito Atotô escrito de maneira retrógrada. A paisagem sonora de “chamado ritualístico” deve ser mantida da mesma maneira que ocorre nos compassos 1 e 217.

2.3.2 Texturas

Como relatado anteriormente, os principais processos perceptuais trabalhados em Omulú compreendem timbre e articulação. Inicialmente, foram apresentadas tais características referentes aos três temas principais, seguidos de sua relação com cada trecho da Sonata.

Na apresentação e variações do tema do Grito Atotô, que possui sua paisagem sonora definida como “chamado ritualístico”, os músicos devem valorizar a alteração entre articulações *marcato* e *legato*, dando ênfase às articulações *marcato*. Desse modo, garantem a chamada de atenção do público para o tema com o jogo de alternância entre articulação incisiva do *marcato* e branda do *legato*. A vocalização indicada para o tubista, nesse trecho, é a utilização da vogal “A” por estar entre o brilhante e o escuro, características elencadas para os demais temas.

O tema da Morte é composto por paisagem sonora que remete à reflexão, ao solene. O músico deve ressaltar essa sensação utilizando uma vocalização em “O” que gera uma sonoridade com menos parciais de harmônico agudos, provocando um som “escuro”. O pianista deve ressaltar os pedais e acentuar as diferenças de intensidade sempre presentes no tema.

O tema do Renascimento do Amor possui a paisagem sonora de “ascensão”. Tanto o Tubista quanto o Pianista devem ressaltar as ligaduras, apresentar de forma calma a rítmica e acentuar as notas superiores para dar, ao ouvinte, a sensação de ascendência presente no tema. O tubista também deve utilizar uma vocalização com a vogal em “I” que gerará uma sonoridade com mais parciais agudos, gerando um som “brilhante”.

Cada trecho da sonata está baseado em um ou mais temas e a sua característica expressiva pode ser guiada pelo contexto de cada tema principal.

2.3.2.1 Indicações de processos perceptivos no primeiro movimento

O tema do Grito Atotô, que quer dizer “escutai, silêncio” é apresentado, no compasso um (figura 123), pelos acordes longos, precedidos por uma sucessão de notas rápidas, que funcionam quase como uma apogiatura e que chamam a atenção do ouvinte pelo contraste do rápido e longo citado. Esse trecho deve ser executado com ataques fortes, seguido de notas longas e seu corte deve ser realizado sem pressa, ressaltando o chamado de atenção.

Figura 123: [Detalhe dos ataques fortes](#) seguidos de notas longas - compasso 1 editorado pelo autor.

Sonata #5
para Piano & Tuba
Omülü
Allegretto Moderato ♩ = 84

Ataques fortes

Notas sustentadas

O tema da Morte é composto por duas seções de notas breves e graves (figura 124), remetendo à reflexão, ao solene. Os músicos devem ressaltar essa sensação, utilizando uma vocalização em “O” que gerará uma sonoridade com menos parciais de harmônico agudos, provocando um som “escuro” na tuba, enquanto que, no piano, deve-se ressaltar os pedais, ressaltando o *legato*. Ambos devem acentuar as diferenças de intensidade sempre presentes no tema.

Figura 124: [Tema da Morte que deve ser vocalizado em “O”](#) - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor

Vocalização em “O”

Em sua parte “A” o Tema do Grito Atotô é predominante (figura 125), com a paisagem sonora definida como “ritualística”. Nesse trecho, o compositor utiliza frases descendentes, que prendem a atenção ouvinte, com repetidos ataques fortes e frases em diminuendo, com retomada constante da região aguda e rítmica forte, caracterizando tambores

e cantos ritualísticos. Nesse trecho, devem ser utilizados ataques fortes e secos, evidenciando a articulação em *marcato* indicada pelo compositor, o que representa a vivacidade do “chamado” para a peça. A vocalização “A” pode ser empregada pelo tubista, para demonstrar a leveza desse trecho.

Figura 125: [Detalhe da variação do Tema do grito Atotô](#) que deve ser vocalizado em “A” - Compasso 7 editorado pelo autor



Na segunda parte desse *Allegro*, “B”, o tema da Morte é apresentado com frases estáticas e tessituras próximas entre as primeiras e as últimas notas da frase (figura 126). A paisagem sonora solene pode ser evidenciada pelos músicos, com a articulação em *tenuto*, aplicando as ligaduras, como referenciais de frase, e a vocalização em “O”, para deixar o som “escuro” e corroborar o caráter solene do tema da Morte.

Figura 126: [Detalhe da variação do Tema da Morte](#) - Compassos 44 a 47 editorados pelo autor



2.3.2.2 Indicações de processos perceptivos no segundo movimento

O Adágio apresenta o tema do Renascimento do Amor (figura 127), com sua paisagem sonora definida como “Ascensão”, predominantemente, escrito em frases extensas e em *legato*, com ritmo lento e “sereno”. Os músicos devem ressaltar esse trecho com execução tranquila e executar os temas em articulação *legato*, para potencializar a sensação de ascensão e tranquilidade através das articulações brandas. O pianista pode destacar os pedais que

marcam o início de cada frase, e o tubista pode utilizar vocalização “T”, devido à sua sonoridade mais brilhante, para reafirmar as indicações de “Mágico, Irreal e Noturno” apresentadas pelo compositor.

Figura 127: Detalhe do tema do Renascimento do Amor - Compasso 108 editorado pelo autor

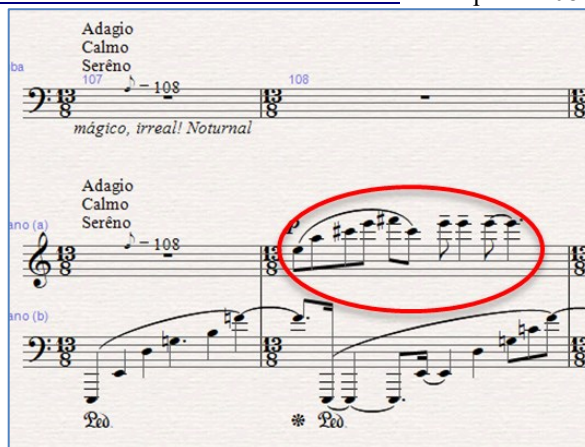


Figura 128: Varição súbita de articulação no Luminoso - Compassos 117 e 118 editorados pelo autor

No “Luminoso” (figura 128), a súbita mudança de *legato* para *marcato* deve ser ressaltada pelos músicos para criar um marco expressivo dentro do movimento, que indica a passagem para o divino, mostrada na paisagem sonora.

2.3.2.3 Indicações de processos perceptivos no terceiro movimento

Na Fuga, o tema da “Morte” possui o papel principal como sujeito e os temas do “Grito Atotô” e do “Renascimento do Amor” função de contrassujeitos. Nesse trecho, o compositor mantém as características básicas do tema trabalhado em cada segmento como orientação expressiva, com exceção da articulação do tema da Morte, que recebe tratamento semelhante ao empregado no tema do Grito Atotô, com *marcados* que devem ser ressaltados pelos músicos para que as indicações expressivas, de *Molto Allegro* e *Eroico*, grafadas pelo compositor sejam respeitadas. Os interpretes devem atentar para qual tema estão executando,

para apresentar sua determinada característica expressiva de articulação e vocalização, no entanto, algumas diferenças são apontadas.

O “*Molto Allegro*” (figura 129) tem como Sujeito o tema da Morte e sua vocalização em “O” pode ser mantida. Contudo, o pulso mais rápido e a presença de *Marcatos* alternados com *Legatos* mistura esse trecho com as características do contrassujeito.

Figura 129: [Detalhe do tema da Morte](#) como Sujeito - Compassos 128 e 129 editorados pelo autor

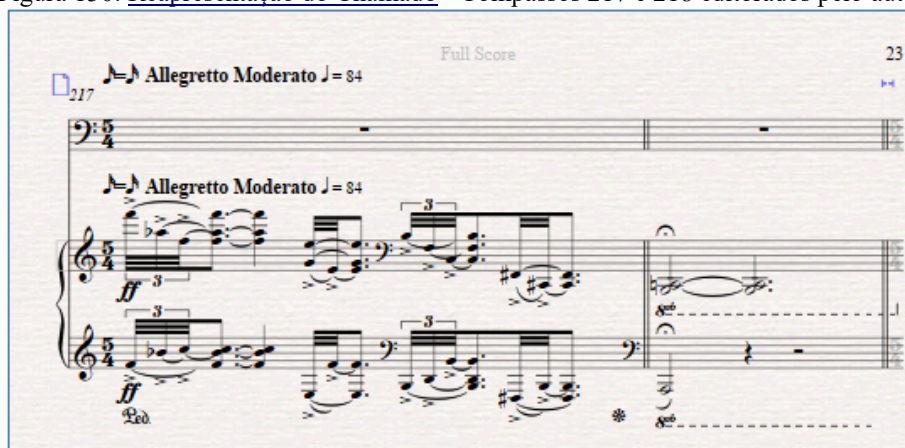


O “*Eroico*” possui características semelhantes ao *Molto Allegro* e a principal diferença deve se dar na vocalização que pode ser aplicada com a vogal “A”, preparando uma ponte para o “*Andantino Amoroso*”.

O “*Andantino Amoroso*” possui característica distinta dos outros trechos da Fuga, pois, nesse segmento, o tema do renascimento do Amor é o principal elemento composicional e as suas características devem reger a expressividade, com execução calma e ênfase nas ligaduras. No entanto, as únicas intervenções da Tuba estão em um trecho que recebe a indicação expressiva de misterioso, no qual o tema da Morte aparece espelhado e o tubista deve utilizar a vocalização em “O”, juntamente com as articulações em *marcato* assinaladas.

O Chamado, no compasso 217 (figura 130), é idêntico ao Chamado apresentado no compasso 1 e poderá ser executado da mesma maneira.

Figura 130: [Reapresentação do Chamado](#) - Compassos 217 e 218 editorados pelo autor.



Para os dois “Recitativos Fantasia” (figura 131) pode-se utilizar a vocalização em “I”, além de valorizar o pedal e os *legatos*, bem como de se observar o acréscimo da indicação de tempo *a piacere* grafada, que pode ser ressaltada pelos músicos como mais uma ferramenta expressiva.

Figura 131: [Detalhe do tema do Renascimento do Amor](#) - Compasso 219 editorado pelo autor



As características expressivas indicadas pelo autor em relação aos Recitativos se assemelham às apresentadas para o segundo movimento, dando às seções similaridades, já que ambas foram escritas sobre o tema do Renascimento do Amor.

2.3.2.4 Indicações de processos perceptivos no quarto movimento

Esse *Allegro* é espelhado no *Allegro* inicial da música e a parte do piano é semelhante à do primeiro momento da Sonata. No entanto, o compositor mistura as características expressivas dos três temas nesse trecho final da peça, em especial na parte da

tuba, que contém inicialmente o tema do Grito Atotô, apresentado pela primeira vez em notas longas (figura 132). Com característica do tema do Renascimento do Amor, a vocalização deve ser mantida em “A”, de acordo com a propriedade do tema, e a articulação pode ser incisiva, apesar das notas longas, para se manter a correlação com o *Allegro* inicial.

Figura 132: [Parte do Piano semelhante ao primeiro movimento](#) e detalhe da parte da tuba com notas longas - compassos 220 a 224 editorados pelo autor



No compasso 252, o tema do Renascimento do Amor (figura 133) define a articulação branda e a vocalização em “I” na Tuba, mesmo com o *marcato* presente;

Figura 133: [Tema do Renascimento do Amor](#) presente na tuba com *marcato* - Compassos 252 a 254 editorados pelo autor



No compasso 259, o tema da morte aparece, também, em notas longas e ligadas (figura 133), novamente característica do tema do Renascimento do Amor. No compasso 269

o tema da Morte volta à sua articulação em *marcato*, relembrando a Fuga (figura 135).

Figura 134: Tema da Morte com notas longas - Compassos 259 a 260 editorados pelo autor

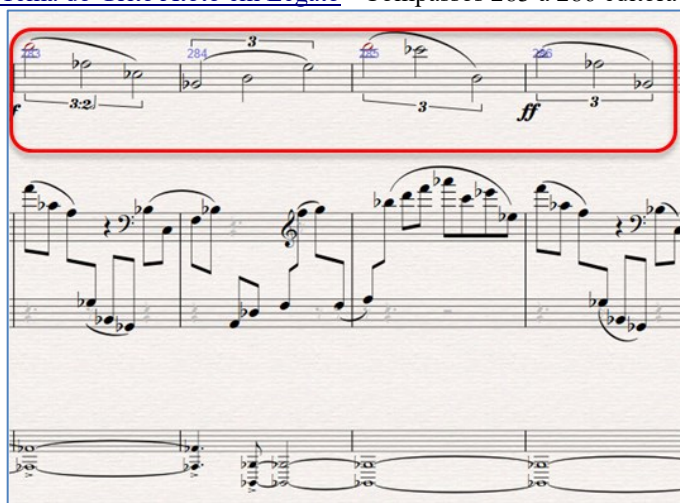


Figura 135: Tema da Morte com marcatos, da mesma maneira que apresentado na Fuga - Compassos 269 a 271 editorados pelo autor



Por fim, no compasso 283, o tema do Grito Atotô é executado em notas longas e em *legato*, característica do tema do Renascimento do Amor (figura 136). As vocalizações podem ser mantidas de acordo com a característica básica, em “A”, de seu tema, já que a mistura de estilos expressivos na articulação contribui para o colorido interpretativo da peça, expandindo, assim, sua paleta de possibilidades.

Figura 136: [Tema do Grito Atotô em Legato](#) - Compassos 283 a 286 editorados pelo autor



A Coda Final está construída em cima do Tema do Grito Atotô, escrito de maneira espelhada e suas características de textura devem se manter coerentes ao tema, com os ataques incisivos e a vocalização em “A”.

Nas próximas páginas foram apresentadas as facetas expressivas trabalhadas nos processos Cognitivos.

2.3.3 Inflexão de notas

Para indicar as inflexões de notas, a Sonata foi decomposta da mesma maneira que nos tópicos anteriores. Os conceitos trabalhados no subitem 2.2.1.3, Processos Cognitivos, foram implementados em trechos da partitura editorada, primeiramente nos três temas principais da música, seguidos por trechos que servem de exemplos para implementação nos demais trechos da Sonata Omulú.

No primeiro compasso da peça, o tema do grito Atotô é apresentado (figura 137). Os colchetes abaixo representam as figuras, seções e a frase musical, todos decompostos. Os números inferiores representam uma sugestão de dinâmica em que os grupos iniciais são executados, ligeiramente mais forte que os segundos, dando à frase uma sensação de impulso e chegada.

Figura 137: Detalhe de indicações expressivas do tema do Grito Atotô - Compasso 1 editorado pelo autor.



O tema da Morte é apresentado no segundo compasso (figura 138). Como nos exemplos anteriores, colchetes representam seções e frases, com as letras “A” e “T” indicando *arsis* e *thesis*. Números abaixo das linhas indicam a variação de dinâmica e demarcam o “abre e fecha” do tema. Vale ressaltar que esses números de dinâmica são relativos a cada exemplo, sendo que o “1”, desse exemplo, não necessariamente representa a mesma intensidade em decibéis do “1” do exemplo anterior.

Figura 138: Detalhe de indicações expressivas do tema da Morte - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor.

O tema do Renascimento do Amor é apresentado no início do segundo movimento (figura 139), no compasso 108, nesse exemplo os colchetes marcam as seções, frases e períodos. Os *arsis* e *thesis* estão assinalados por suas respectivas letras, vale ressaltar que além da indicação de impulso e chegada às seções, as duas frases também estão assinaladas como *arsis* e *thesis*, demonstrando o agrupamento entre elas. As diferenças de dinâmica indicadas, abaixo do pentagrama, procuram ressaltar tal relação de impulso e chegada entre cada uma das notas do trecho.

Figura 139: [Detalhe de indicações expressivas do tema do Renascimento do Amor](#) - Compasso 108 editorado pelo autor.

The image shows a musical score for measures 108 and 109. The time signature is 13/8. The melody is marked with 'A' (arsis) and 'T' (thesis) above the notes. Brackets group the notes into sections. Below the staff, dynamic markings 'p' and 'f' are indicated. A red box highlights the tempo markings '1- 1,5- 1- 1,5- 1- 1,5 2- 2- 1,5' below the staff. The bottom staff is marked with a '*' and 'Ped.'.

2.3.3.1 Processos cognitivos empregados no primeiro movimento

A primeira variação do tema da Morte (figura 140) aparece logo após sua apresentação. Serve como ponte para a seção seguinte. Como nos demais exemplos, indicações de interpretação estão grafadas com colchetes que apresentam três períodos distintos; símbolos de *arsis* e *thesis*, com ligeira diferença no segundo compasso do exemplo, em que uma seção serve de impulso para a seguinte, que representa a chegada, o *thesis*, da inflexão melódica. A numeração abaixo da pauta indica alterações de dinâmica no trecho. A interpretação do *accelerando* do último compasso está representada pelos números acima dele, que indicam progressão uniforme de velocidade a partir do terceiro tempo, sendo “1” o pulso da seção anterior e “4” o pulso mais rápido do compasso, quase com a mesma velocidade do Allegro Impetuoso do compasso seguinte (figura 141).

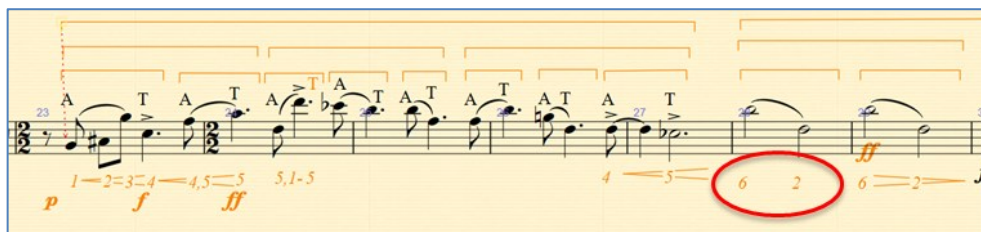
Figura 140: [Indicações expressivas de variação do tema da Morte](#) - Compassos 4 ao 6 editorados pelo autor.

O exemplo a seguir (figura 141) demonstra uma variação do tema do Grito Atotô. Nessa figura, os colchetes representam as seções, as frases e o período do trecho. As letras “A” e “T” representam o agrupamento de notas com base nos conceitos de *arsis e thesis*, indicando a sugestão de impulso e chegada aconselhada. Os números abaixo assinalam a proposta de dinâmica para o trecho, com o número “5” representado fortíssimo, o “1” representando pianíssimo e os demais números representando o decrescendo entre essas duas dinâmicas. O “1,2” ao final da figura representa uma pequena nuance dada às duas colcheias que assumem papel de impulso para chegada das duas últimas semínimas.

Figura 141: [Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô](#) - Compassos 7 ao 10 editorados pelo autor.

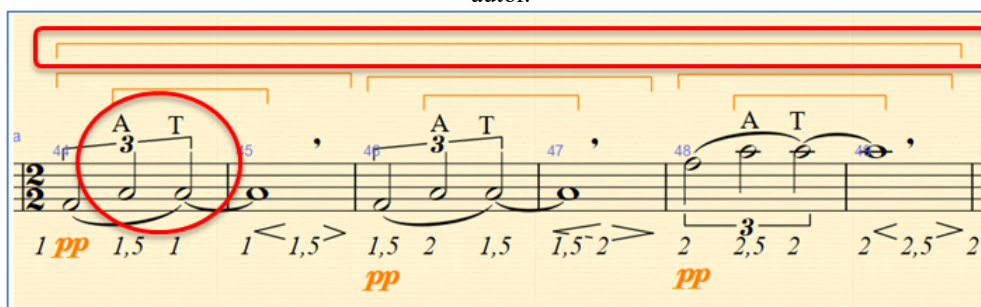
No compasso 23, (figura 142) outra variação do Grito Atotô recebe sugestões interpretativas, com os colchetes representando agrupamento de notas, frases e o período. Como no exemplo anterior, As letras “A” e “T” representam o impulso e o repouso de cada agrupamento. Os números abaixo do pentagrama exemplificam, mais uma vez a dinâmica sugerida para o período. Nota para o contraste entre as dinâmicas dentro dos dois últimos compassos do trecho.

Figura 142: [Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô](#) - Compassos 23 ao 29 editorados pelo autor.



O segundo exemplo de variação do tema da Morte (figura 143) apresenta um período demarcado pelos colchetes, assim como as frases e seções. Nas indicações de *arsis* e *thesis*, vale ressaltar que o *thesis* não está assinalado na cabeça do compasso e, sim, um pouco antes, indicando a chegada da seção com antecipação em relação ao compasso seguinte. As indicações de dinâmica apresentam, como sugestão, um leve crescendo entre as frases, reforçando unidade e fluidez do período.

Figura 143: [Indicações expressivas de variação do tema do Grito Atotô](#) - Compassos 44 ao 49 editorados pelo autor.



A primeira parte da Sonata segue com demais variações dos temas do Grito Atotô e da Morte, onde exemplos similares podem ser empregados.

2.3.3.2 Processos cognitivos empregados no segundo movimento

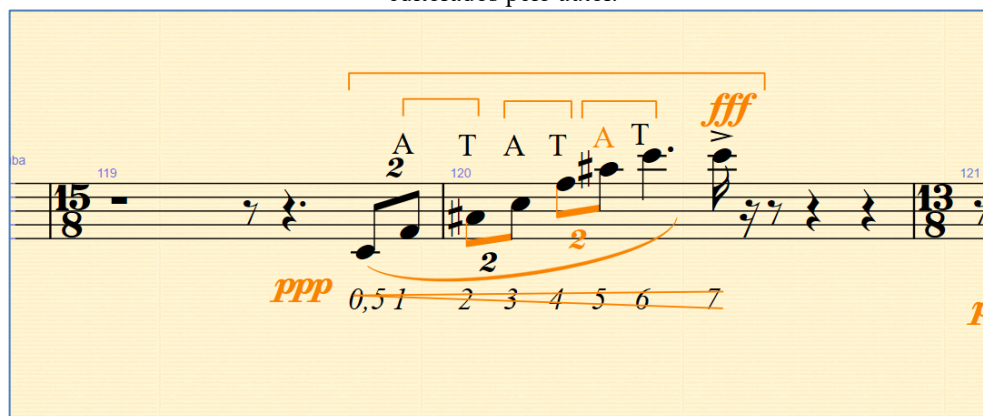
Nos compassos 116 e 117 (figura 144) observamos a presença marcante da quálibra de três, presente na mão direita do piano, contra o dois, presente na tuba e na mão esquerda do pianista. O agrupamento de notas está grafado, com detalhe para o crescendo e decrescendo na tuba, e o sistema numérico acompanha a definição de *Arsis* e *Thesis* para organizar a diferença de dinâmica.

Figura 144: [Indicações expressivas de variação do tema do Renascimento do Amor](#) - Compassos 116 e 117 editorados pelo autor.



O exemplo de variação do Tema do Renascimento do Amor (figura 145) apresenta frase com um crescendo que acompanha o desenho ascendente característico do tema. Os colchetes assinalam as seções e a frase, sendo que as letras “A” e “T” indicam o agrupamento das notas. Os números abaixo do pentagrama assinalam a sugestão de crescendo do pianíssimo ao fortíssimo.

Figura 145: [Indicações expressivas de variação do tema do Renascimento do Amor](#) - Compassos 119 e 120 editorados pelo autor.



Após esses dois exemplos de variações do tema do Renascimento do Amor, que podem ser replicados ao longo do trecho, as próximas páginas apresentam exemplos e sugestões na Fuga e nos Recitativos Fantasia.

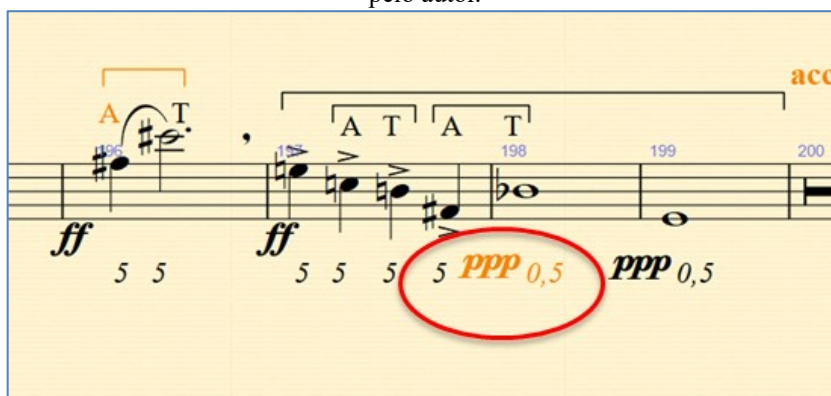
2.3.3.3 Processos cognitivos empregados no terceiro movimento

O início do terceiro movimento apresenta uma variação do tema da Morte como sujeito da Fuga (figura 146). A sugestão é de ligeira variação no impulso e chegada na relação entre as notas do tema, se comparado com o *arsis* e *thesis* empregado na apresentação do tema no compasso 02 (figura 137, subitem 2.3.3). O Dó sustenido, classificado como *thesis* anteriormente, recebe a denominação de *arsis*, enquanto que o Mi seguinte passa, nesse momento, a ser executado como *thesis*, diferindo novamente do compasso 02. Detalhe para o compasso 131, em que as notas da tuba, apesar de estarem contidas dentro da mesma frase, podem ser classificadas como *thesis*, sem relação de impulso com a nota anterior. Tal indicação ocorre não somente pela pausa entre as notas, mas também pelo destaque indicado pelo compositor na diferença de dinâmica da voz da tuba em relação à voz do piano que está com o tema principal na mão direita.

Figura 146: Indicações expressivas do início da Fuga - Compassos 128 ao 131 editorados pelo autor.

No compasso 196 (figura 147), aconselha-se empregar o *arsis* no primeiro tempo do compasso levando a um *thesis* no segundo tempo. Os números localizados abaixo das notas representam a variação de dinâmica e apresentam uma ampla variação entre os compassos 197 e 198, seguida pela numeração sugerida dentro da demarcação de impulso e repouso, o que proporciona uma maior sensação de conclusão do fraseado.

Figura 147: Indicações expressivas de agrupamento de notas e dinâmica - Compassos 197 ao 199 editorados pelo autor.



O exemplo de variação do tema do Renascimento do Amor (figura 148) faz parte do segundo Recitativo-Fantasia da peça e recebe as marcações de seções, frases e período. Observou-se que as duas primeiras seções não estão dentro de uma mesma frase o que pode assinalar sua independência dos demais trechos, justificada pelas fermatas e pelo caráter de tempo livre do recitativo fantasia. Novamente as indicações de agrupamento de notas foram assinaladas pelas letras “A” e “T”, sendo que abaixo do pentagrama, os números indicam as sugestões de dinâmica. Observou-se utilização de números não inteiros, para retratar a sutileza na diferença entre o pianíssimo e o muito pianíssimo, assim como as inflexões resultantes do processo de agrupamento de notas.

Figura 148: Indicações expressivas do Recitativo Fantasia - Compasso 219 editorado pelo autor.

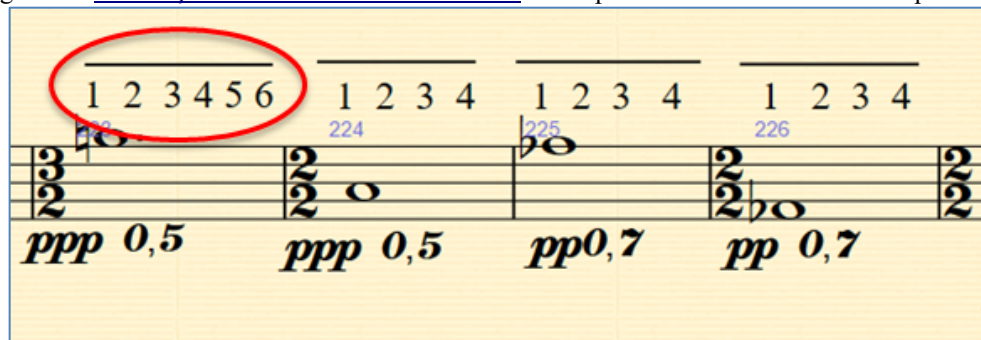
Tais exemplos apresentados podem, novamente, ser replicados ao longo do terceiro movimento.

2.3.3.4 Processos cognitivos empregados no quarto movimento

O início do segundo *Molto Allegro* apresenta a tuba com melodia em notas longas (figura 149). Nesse trecho se propõe o direcionamento dessas notas visando o início da nota

seguinte, para que não ocorram “buracos” dentro da melodia. Para tanto, sugere-se a utilização do sistema numérico como ferramenta para direcionar e sustentar tais notas, de modo que cada nota leve à próxima e, desse modo, não sejam tocadas isoladamente, mas unindo-as em uma longa frase. Os números e a reta acima representam tal direcionamento e os números abaixo simulam a variação e dinâmica,

Figura 149: [Indicação de direcionamento das notas](#) - Compassos 223 ao 226 editorados pelo autor.

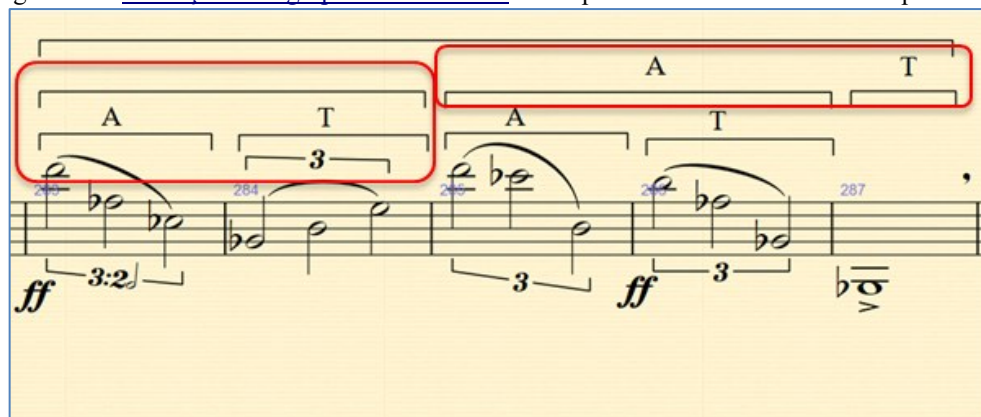


Entre os compassos 269 até 271, a tuba e a mão esquerda do pianista exibem variação do tema da Morte, semelhante à apresentada no sujeito da Fuga, com indicações de agrupamento de notas assinaladas no exemplo da figura 150. Nos compassos 272 e 273, a tuba imita o toque do pedal do piano, sendo que, nesse trecho, sugere-se utilizar uma linha e o sistema numérico para que o tubista sustente a nota uniformemente ao longo de toda sua duração.

Figura 150: [Indicações expressivas](#) de agrupamento de notas e sustentação - Compassos 269 ao 273 editorados pelo autor.

Os compassos 283 até 287 (figura 151) receberam as indicações de seção, frase e período com os colchetes, além do detalhe para a marcação de *arsis* e *thesis* que foram agrupadas de acordo com essas seções e frases. Em alguns casos, a mesma seção ou frase pode receber classificação tanto de *arsis* quanto de *thesis*, de acordo com o ponto de vista desejado. Por exemplo, no caso dos compassos 285 e 286, o autor classifica a frase inteira como *arsis* do compasso 287, que serve como chegada de todo o período exemplificado. Apesar de possuírem outra indicação interna de *arsis* e *thesis* (do compasso 284 para o 285).

Figura 151: [Indicações de agrupamento de notas](#) - Compassos 283 ao 287 editorados pelo autor.



Vale ressaltar que as sugestões interpretativas apresentadas refletem a visão expressiva do autor da dissertação, exibidas apenas como possibilidades e não imposições para a execução da obra. Como dito anteriormente, os trechos escolhidos foram apenas exemplos da utilização de ferramentas interpretativas trabalhadas na Sonata, tais conceitos podem ser replicados ao longo de toda obra, ou em qualquer outra peça musical, tornando possível ao intérprete grafar sua ideia de expressividade para determinada peça, permitindo-lhe replicar, ou transmitir, sua performance com precisão e segurança pelo uso de códigos pré-definidos.

Considerações Finais

Com a concretização da pesquisa, pôde-se comprovar que A Sonata Omulú para Tuba e Piano, composta no ano de 1998, surgiu a partir de outra sonata escrita anteriormente por Almeida Prado, intitulada Sonata N° 5 para Piano, Omulú. Ao realizar uma comparação entre as duas Sonatas, demonstrou-se que, apesar de parecidas, as duas obras não podem ser consideradas as mesmas, pois possuem diferenças estruturais geradas pelo processo de Permutação empregado pelo compositor, além das alterações causadas pela adição da Tuba e de um novo Recitativo. Essas distinções permitem que as duas peças coexistam de forma particular.

Para uma melhor organização do estudo, a Dissertação foi dividida em dois capítulos. No capítulo 1, foi realizada a comparação entre as duas sonatas e a edição crítica da Sonata para Tuba e Piano. Para isso, dissertou-se sobre a criação e a relação entre as duas sonatas, por meio de uma análise da estrutura de ambas, além de apresentar uma fundamentação teórica para a elaboração de uma edição crítica à Sonata para Piano e Tuba. No capítulo 2, foram realizadas observações interpretativas para a peça para tuba, iniciando-se com a definição dos termos performance e expressividade, além da fundamentação para os processos aplicados na sugestão interpretativa utilizados no trabalho. Por fim, os conceitos interpretativos desenvolvidos, no segundo capítulo, são aplicados em cada uma das partes da peça, definidas pela análise formal e assinaladas em recortes da partitura produzida na edição crítica.

Constatou-se que as Sonatas Omulú estão organizadas em quatro movimentos que devem ser tocados ininterruptamente, formando uma peça com trechos organizados em Allegro, Adágio, Fuga e Allegro. Esta organização também pode ser encontrada nas sonatas de Franz Schubert e Franz Liszt, que igualmente apresentam quatro movimentos contínuos que devem ser tocados sem interrupção.

Além dessas particularidades formais, é fundamental destacar que a obra possui inspiração extra musical no orixá Omulú, que traz, como características para a peça, elementos que remetem a particularidades afro-brasileiras que compõem as paisagens sonoras da Sonata e que podem ser organizadas de acordo com as características dos três temas musicais sobre os quais a obra foi construída.

O trabalho de localização de pontos que geravam dúvidas na partitura da peça para Tuba e Piano justificou a realização de uma edição crítica, pois elucidou questões que

poderiam provocar equívocos na sua execução. Certamente, essa edição facilita a leitura, o estudo, a preparação e a performance da obra, além de proporcionar uma parte separada para a tuba, inexistente até a conclusão da pesquisa.

Por meio da análise das tessituras e timbres de diferentes Tubas, aferiu-se que a Tuba Baixo é a mais indicada para a execução da Sonata, apesar da possibilidade de execução com outros tipos de instrumento. Também é importante frisar que a utilização da Tuba Baixo com afinação em Fá proporciona maior facilidade no dedilhado.

Sobre as questões relacionadas à interpretação da peça, adotou-se como norteador a ideia de que a performance pode ser definida como um ato de tomada de decisão com começo e fim. Para isso, elencou-se processos perceptuais, cognitivos e afetivos para a tomada de decisão interpretativa. Com essa divisão, foi possível estudar diferentes componentes expressivos da obra em separado, o que possibilitou um olhar detalhado e o aprimoramento em diferentes aspectos expressivos que são aplicados, simultaneamente, no momento da performance da obra.

Desse modo, foi possível elaborar sugestões interpretativas aplicadas em cada excerto da obra, obtidos pela análise estrutural empregada. Implementaram-se, em cada trecho, proposições interpretativas de acordo com os processos afetivos, definindo a Paisagem Sonora pretendida para a seção. Alcançou-se por meio das características composicionais e sua relação com a lenda de Omulú, cada tema com que o trecho é construído; processos perceptivos, decidindo a Textura Sonora, de acordo com a escolha de articulação, acentuação e timbre; processos cognitivos, no qual se convencionam as inflexões melódicas e nuances interpretativas, alcançadas por meio dos conceitos de Agrupamentos de Notas (*note grouping*) e Sistema Numérico de Tabuteau.

O emprego de tais ferramentas pode proporcionar ao músico a possibilidade de executar diferentes apresentações com performances semelhantes, utilizando os conceitos trabalhados como norteadores interpretativos e também oferece a oportunidade de grafar e transmitir decisões de interpretação para outros músicos e obras.

A pesquisa gerou como produtos a localização do manuscrito original da Sonata, a digitalização do manuscrito, análise sobre a criação da peça a partir de outra já existente, a análise estrutural das duas Sonatas Omulú, a edição crítica da Sonata, com parte exclusiva e inédita para tuba e uma partitura nova, contendo as partes da tuba e do piano com a resolução dos pontos críticos trabalhados, exemplos em áudio das sugestões interpretativas, a estreia da Sonata em execução ao vivo e uma gravação áudio visual dessa estreia.

A dissertação amplia o acervo de trabalhos acadêmicos no universo dos

instrumentos de metal, em especial para a Tuba, configurando-se como inédito por ser o primeiro trabalho no Brasil que se debruça, exclusivamente, sobre uma única peça solo brasileira para Tuba e Piano, além de conter sugestões interpretativas e registro áudio visual, o que amplia o acervo de trabalhos sobre peças de Almeida Prado.

Referências

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo; Em estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance. Campinas 2006. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Audacity®, the Free, Cross-Platform Sound Editor

AGOSTINI, Giulio; LONGARI, Maurizio; POLLASTRI, Emanuele; Musical Instrument Timbres Classification with Spectral Features; EURASIP Journal on Applied Signal Processing; 2003; Hindawi Publishing Corporation

AGUERA, Fernando; SCARDUELLI, Fábio. Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica. Revista OPUS (da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), Volume 21, Número 3, pág. 9- 52, Dezembro, 2015. ISSN 1517-7017.

ALMEIDA PRADO, José A. R de, Sonata nº5 para Piano, Omulú. Campinas, 1985. Partitura manuscrita. Piano.

ALMEIDA PRADO, José A. R de, Sonata para Piano e Tuba, Omulú. Campinas, 1998. partitura manuscrita. Tuba e Piano.

ALMEIDA PRADO, José A. R de. Metallumfonia: obras de Almeida Prado para metais. Paulo Ronqui, Jefferson Anastácio e David Spencer, Trompetes; Isac Emerick, Cibelle Lopes e Robson Anastácio, Trompas; Robson Alexandre de Nadai, Welington Ronqui e Fransoel de Carli, Trombones; Rafael Mender, Tuba Tenor; Juliana Jorge e Cintia Macedo, Piano. FICC. Campinas, 2015. 1 CD 50 min.

ANSANTE, Walter Finatto. As Quatro Estações para violino solo de Almeida Prado. Campinas, 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

AQUINO, Gian Marco Mayer de. Exercícios de embocadura e técnica expandida: estratégia de tratamento paralelo para a Distonia Focal de Tarefa Específica da Embocadura (DFTEE) de um tubista. Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

AZEVEDO FILHO, L. A. Sobre o conceito de edição crítica. Humanitas, v. 58, p. 15-22, 2006.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. 2011. Journal of Sociolinguistics, v. 15, n. 5, p. 707-720.

BRANDÃO, Adriano; Lizt, Sonata em Si Menor; Ilha Quadrada. Disponível em: <https://ilhaquadrada.com/liszt/sonata-em-si-menor/>. Acessado em 06/05/2018.

BELTRAMI, Clóvis Antonio; Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Biografia de Luiz de Moura Castro. Disponível em <<https://www.luizdemouracastro.com/biography>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

CAMBRAIA, C. N. Introdução à crítica textual. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian and SANDLER, Mark. “SonicVisualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files”, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale; A Linguagem dos Tambores. 402p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, BA, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9112/1/Tese%20Angelo%20Cardoso%20parte%201.pdf>>. Acessade em 30 jun. 2018.

CESARIO, Rafael. Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado: Análise Técnico/Interpretativa. São Paulo, 2015. Dissertação (mestrado). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP

CORILOW, Ivan; Expressão e intertextualidade na obra “Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner” de Almeida Prado. Campinas, 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CORVISIER, Fernando; The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The Development of His Compositional Style. Houston, 2000. 187f. Tese (Doctor of musical arts). Faculty of Moores School of Music, University of Houston, Houston.

DECARLI, Fransoel Caiado; O trombone baixo, um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico. Campinas, 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee & SCHUBERT, Emery. Expressiveness in music performance Empirical approaches across styles and cultures. Nova York: Oxford University Press. 2014.

FIORINI, Carlos Fernando; “Sinfonia dos Orixás” de Almeida Prado : um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada. Campinas, 2004. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FORNARI, José. Percepção, Cognição e Afeto Musical. Capítulo do livro da Anppom: Título do Livro: Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar. ISBN:978- 85-

63046-01-7.2010.

GAZZANEO, Paulo Ricardo. Edição crítica de um manuscrito, Uma arte da fidelidade e da pesquisa. Revista Eletrônica Thesis, São Paulo, ano XI, n. 21, p. 25-41, 1º semestre, 2014. ISSN: 1806-762-X.

HAYASHIDA, Mami, "From sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a Musical Evolution". Lexington, 2007. Dissertations (Doctoral). University of Kentucky, Kentucky. <https://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/488>

HARVARD University. Edition and Editing. Types of Edition. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>. Acessado em 19/09/2017.

HURON, David. What is music cognition. Disponível em <https://vimeo.com/197829351>. Acessado em 10/10/2017.

Ilê Omolu Oxum, Cantigas e toques para os Orixás. Mãe Meninazinha D'Oxum, Ialorixá; Mado, Carlinhos, Jorge, Adalto, Ricardo, Sidinho, Camilo, Wallace, Rodriguo, Douglas e Dado, Ogãs; Hilda, Zeneide, Solange e Kátia, Equedes; Lúcia, Noélia, Nilce, Aurinha, César, Dadá, Beth e Anderson, Ebômis. São João de Meretì. 1 CD (60 min). 2004. Disponível em <<http://canalaxeancestral.blogspot.com/2015/08/ile-omolu-oxum-cantigas-e-toques-para.html>>, acessado em 14/06/2019

KHATTAR, Albert Savino; Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras. Campinas, 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

KENNEDY, Michael; Dicionário Oxford de Música. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

LEONARDI, Bruno Brandalise. Um panorama do ensino superior da tuba no Brasil a partir da seleção e utilização de manuais didáticos. 2018. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná.

LEONE, F.D.; Overview and Analysis of the Liszt Piano Sonata in B Minor; Musica Kaleidoskopea. Disponível em: <https://fdleone.com/2015/07/09/overview-and-analysis-of-the-liszt-piano-sonata-in-b-minor-s-178/>. Acessado em 06/05/2018.

LEVITIN, Daniel; University of McGill, Montreal 23 May 2012; CIRMMT Student Symposium and General Assembly 2012, Internal Keynote Speaker.

LAKATOS, E. M. Fundamentos de metodologia científica / Marina de Andrade Marconi. Eva Maria Lakatos. 5ª ed. - São Paulo, Atlas 2003.

LOPES, Adriana da Cunha Moreira; A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida

Prado: análise musical. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MACGILL, David. Sound in Motion. Bloomington: Indiana University Press. 2007.

MAJUNDER, Tiku; Musical Acoustics and Sound Perception; Youtube; Google Williams College. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mBpnlrBNoxs&feature=youtu.be>>. Acesso em 5 de setembro de 2017.

NADAI, Robson Alexandre de. O discurso musical de Almeida Prado na obra metalosfera: uma análise interpretativa. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

NADAI, Robson Alexandre de. Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa. 2007. 198p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000412877>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

PHLLIPIS, H; WINKLE, W. The Art of Tuba and Euphonium. Secaucus: Summy- Brichard INC, 1992.

PINTO, Renato da Costa; A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da Fantasia Sul América para tuba e orquestra de Cláudio Santoro. Salvador, 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

Portal da Cultura Afro-brasileira. Evolução Histórica - Cultura Afro-brasileira. Disponível em: <https://www.faecpr.edu.br/site/portal_afro_brasileira/3_III.php> . Acessado em 29/06/2018.

RONQUI, Paulo Adriano. O Naípe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SCHAFER, Murray, O ouvido pensante. 1ª Edição, 1ª Reimpressão. São Paulo. Editora UNESP. 1991.

SCARDUELLI, Fabio. Khamailéon: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado. Campinas, 2009. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SCARDUELLI, Fabio; A obra para violão solo de Almeida Prado. Campinas, 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. 3ª Edição, 1ª Reimpressão. São Paulo: EDUSP. 2008.

Site Planeta Bandas. Disponível em <<https://www.planetabandas.com.br/>>, acessado em 28/08/2018.

SOARES, Lucca Zambonini. Balada para Trompa em Fá e Piano de Almeida Prado: edição crítica e preparação técnica. 2018. 195 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331846>>.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes; O percurso da intersecção Oliver Messiaen- Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Campinas, 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

THURMOND, James Morgan. Note Grouping. Lauderdale: Meredith, 1991.

Tubistas CCB. Disponível em <<https://www.facebook.com/groups/1435455063375485/about/>>, acessado em 28/08/2018.

TURINO, Thomas. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. Concerto Fribourgeois de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para a interpretação. Campinas, 2010. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. Almeida Prado, Haendelphonia, um estudo de análise. Campinas, 2006. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Anexos

Anexo I - Partitura manuscrito da Sonata

A partitura manuscrita da Sonata Omulú para Tuba e Piano pode ser encontrada no link abaixo.

<https://drive.google.com/file/d/1AzUdHVIg0NZgCbRfBo6y3Z1RwxMsS8pn/view?usp=sharing>



Anexo II - Parte inédita da Tuba editorada

O anexo II possui a parte inédita da tuba pertencente à Sonata Omulú para Tuba e Piano, de Almeida Prado, editorada de acordo com a edição crítica apresentada na dissertação.

Tuba

Sonata #5 para Piano & Tuba Omülü

Almeida Prado
Campinas
13/12/84
23/01/85
30/09/98

Allegretto Moderato $\text{♩} = 84$

Measures 1-13: **Allegretto Moderato** $\text{♩} = 84$. Dynamics: *p*, *f*. Articulations: triplets, accents, slurs.

Measures 14-48: **Allegro impetuoso** $\text{♩} = 108$ ($\text{♩} = 144$). Dynamics: *f*, *p*, *ff*, *pp*, *ff*, *f*, *ff*, *pp*. Articulations: triplets, accents, slurs, *accel.*

Tuba

55 ,

pp *pp*

65

ff *f* *p*

73 $\text{♩} = 116 (\text{♩} = 84)$

p *ff* *p*

78

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

81

ff *p* *p* *ff* *fff* *p*

86 $\text{♩} = 108$

p *f* *p*

97 $\text{♩} = 92$

pp *pppp*

107 Adagio
Calmo
Serêno $\text{♩} = 108$

mágico, irreal! Noturnal

ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

112

ppp *ppp* *p*

117 *Luminoso!* Tuba
p *ff* *pp* *p* *ff* *ppp*

120 *fff* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

125 $\text{♩} = 116$ *Molto* *Alegro* *Fuga*
ff Marcato *p*

130 *p* *f* *ff* *pp* *pp*

134 *f* *p* *f*

137 *ff* *p* *pp*

144 *f* *p* *sub.* *ff* *p* *p* *f*

149 *p* *f* *p* *pp* *f*

158 *Tuba* *ff* *pp* *pp* *p* *ff*

166 *Meno Eroico* *ff* *p* *f* *fff*

173 *p* *f* *ff* *fff* *pp* *pp*

179 *Andantino Amoroso* *ff* *ff*

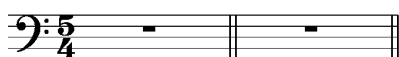
198 *accel.* *Molto Allegro* *ppp* *ppp* *ff* *fff*

209 *Fulgurante!* *ff* *fff*

ff *8vb*

213 *(8)*

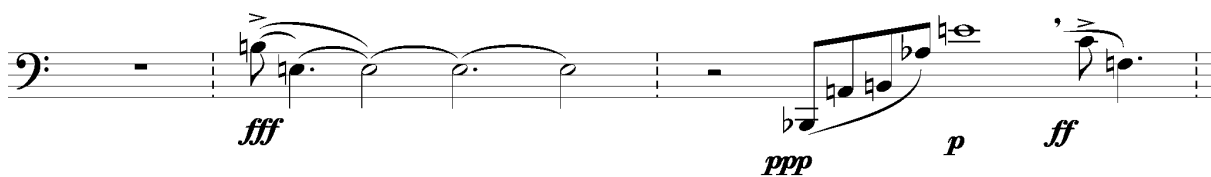
217  **Allegretto Moderato** ♩ = 84



Tuba

Recitativo-fantasia I

Tempo a Piacere



Recitativo-fantasia II
Lento, Tempo libre



Tuba

220

3

ppp *ppp* *pp* *pp* *pp*

228

ppp *ppp* *ppp* *pp* *ppp* *p*

235

p *p* *p* *p* *ff* *ff* *ff* *ff*

245

4

ff *ff* *f*

255

fulgurante! inebriante, mágico!

p *p* *p* *mf* *cresc.*

264

f *f* *f* *ff*

272

ff *fff* *fff*

280

fff *ff* *ff* *ff*

287

ff *fff* *fff* *fff* *p < ff*

Anexo III - Partitura editorada da Sonata

O anexo III possui a partitura, com partes de tuba e piano, da Sonata Omulú para Tuba e Piano, de Almeida Prado. Partitura editorada de acordo com a edição crítica apresentada na dissertação.

Sonata #5 para Piano & Tuba

Omülü

Almeida Prado

Campinas

13/12/84

23/01/85

30/09/98

0,0"
1.1
Hit 01

Allegretto Moderato ♩ = 84

Allegretto Moderato ♩ = 84

ff *p* *M.D.*

Ped.

p *f* *cresc.* *acel. ...*

Ped.

2

6 *accel.* Allegro impetuoso ♩=108 (♩= 144)

ff accel. Allegro impetuoso ♩=108 (♩= 144)

9 *ff* *pp* *p* *ff*

12 *pp* *ff* *ff* *ff* *p* *Transparente* *pp* *Red.*

16 *f* *pp* *pp* *Red.* * *Red.* *

20

p *f* *pp* *pp* *p cresc.* *p* *mf*

24

ff *f* *Sonoro!* *f* *ff* *f*

28

ff *ff* *ff* *f* *f*

4

32

Musical score for measures 32-35. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the upper register. The left hand has a melodic line in the upper register starting at measure 32, marked with *ff* and an accent. In measure 33, the left hand has a whole rest. In measure 34, the left hand has a melodic line. In measure 35, the left hand has a whole rest. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 33, marked with *ff* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 34, marked with *ff* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 35, marked with *ff* and an accent.

36

Musical score for measures 36-39. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the upper register. The left hand has a melodic line in the upper register starting at measure 36, marked with *f* and an accent. In measure 37, the left hand has a whole rest. In measure 38, the left hand has a melodic line. In measure 39, the left hand has a whole rest. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 36, marked with *f* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 37, marked with *f* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 38, marked with *f* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 39, marked with *f* and an accent.

40

Musical score for measures 40-42. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the upper register. The left hand has a melodic line in the upper register starting at measure 40, marked with *p* and an accent. In measure 41, the left hand has a whole rest. In measure 42, the left hand has a whole rest. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 40, marked with *pp* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 41, marked with *pp* and an accent. The bottom staff of the left hand has a melodic line starting at measure 42, marked with *pp* and an accent.

43

pp

sub. pp

ppp

47

pp

p

52

ff

sub ppp

56

pp

p

6

61

66

ff, *f*

ff, *ff*, *pp*, *f*, *pp*

70

p

75

p, *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*

Séco

8vb, *8vb*, *8vb*

79

Measures 79-80 and the first three measures of a new system. The music is in 5/4 time. Measures 79-80 are marked *p*. Measures 1-3 of the new system are marked *ff*. The notation includes triplets and slurs.

80

Measures 80-81 and the next three measures of the system. Measures 80-81 are marked *ff*. Measures 4-6 are marked *pp*. The notation includes triplets, slurs, and a section marked "Sêco" with a "8^{vb}" dynamic marking.

81

Measures 81-82 and the final three measures of the system. Measures 81-82 are marked *ff*. Measures 7-9 are marked *p*. The notation includes slurs and a section marked "Sêco" with a "8^{vb}" dynamic marking.

8

83

Measures 83-84. The piano part (treble and bass staves) features a series of ascending and descending eighth-note runs, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The double bass part (bass staff) features a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

84

Measures 84-85. The piano part (treble and bass staves) features a series of ascending and descending eighth-note runs, starting with a fortissimo (*fff*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The double bass part (bass staff) features a melodic line starting with a fortissimo (*fff*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/4.

Measures 85-86. The piano part (treble and bass staves) features a series of ascending and descending eighth-note runs, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The double bass part (bass staff) features a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

85

p *p* *f* *p*

ff *dim.* *f* *p* *f* *p* *pp*

ff

(8).....

92

p *p* *pp*

p *p* *pp*

p *p* *pp*

8^{vb}.....

100

pppp *p* *p* *pp*

p *p* *pp*

p *p* *pp*

(8).....

12
118 Luminoso!

Measures 118 and 119 of a musical score. Measure 118 features a piano introduction with a *ff* dynamic, followed by a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The piano part begins with a *ff* *Subito* dynamic. Measure 119 continues the piano part with a *ppp* dynamic and a second measure with a *2* (second) marking. The score includes a *Luminoso!* instruction and a *8va* (octave) marking.

Measures 120 and 121 of a musical score. Measure 120 features a piano introduction with a *ff* dynamic, followed by a *ppp* dynamic and a *p* dynamic. The piano part begins with a *ff* *Subito* dynamic. Measure 121 continues the piano part with a *ppp* dynamic and a second measure with a *2* (second) marking. The score includes a *Luminoso!* instruction and a *8va* (octave) marking.

Measures 122 and 123 of a musical score. Measure 122 features a piano introduction with a *ppp* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *p* dynamic. The piano part begins with a *ppp* *Subito* dynamic. Measure 123 continues the piano part with a *p* dynamic and a second measure with a *2* (second) marking. The score includes a *Luminoso!* instruction and a *8va* (octave) marking.

122

pp *ppp*

ppp simili *f*

ppp simili

Red. *

124

pp

ppp *p* *ppp* *f* *f*

pp

127

rall..... *pp* *p*

$\text{♩} = 116$ Molto Fuga *ff* *Marcato* *p*

$\text{♩} = 116$ Molto Fuga *ff* *Marcato* *p* *pp*

14

130

p *f* *ff*

132

p *pp* *pp* *p* *f*

134

f *p*

136

p *f* *8va*

138 *ff* 15

ff

8va

p *pp* *mf* *f*

ppp *in loco* *pp* *p*

140

pp *pp* *8va* *pp* *p*

8vb

pp *p* *pp*

(8)

16

142

p *f* *p*

tr *tr*

145

sub. ff *p* *p*

sub. ff *p* *p*

147

p *f* *ff* *ff*

150

cresc. *f* *p* *f* *8^{vb}*

cresc. *f*

152

Measures 152-156. The score is in 5/16 time, with a key signature of one sharp (F#). The bass line (bottom staff) is marked *pp* and features a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment (middle and top staves) is marked *p* and consists of a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part transitions from *p* to *f* in measure 156. A dynamic marking *f* is also present in the piano part of measure 155.

157

Measures 157-159. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bass line (bottom staff) is marked *pp* and features a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment (middle and top staves) is marked *pp* and consists of a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part transitions from *pp* to *f* in measure 159. A dynamic marking *f* is also present in the piano part of measure 158.

160

Measures 160-161. The score is in 5/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bass line (bottom staff) is marked *ff* and features a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment (middle and top staves) is marked *ff* and consists of a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part transitions from *ff* to *p* in measure 161. A dynamic marking *p* is also present in the piano part of measure 160. The piano part is marked *M.E.* in measure 160.

162

Measures 162-166. The score is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bass line (bottom staff) is marked *ff* and features a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment (middle and top staves) is marked *pp* and consists of a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part transitions from *ff* to *pp* in measure 162. A dynamic marking *pp* is also present in the piano part of measure 163. The piano part is marked *M.D.* in measure 162.

175 *ff*

Measures 175-176. The score is for a piano. Measure 175 is in 4/4 time, and measure 176 is in 5/4 time. The music features a strong *ff* (fortissimo) dynamic. The right hand has complex fingering, including a 5-finger pattern, a 7-finger pattern, and a 6-finger pattern. The left hand has a trill in measure 175 and a 5-finger pattern in measure 176. An 8va (octave) line is indicated for the right hand in measure 176.

176

Measures 176-178. The score is for a piano. Measure 176 is in 5/4 time, and measures 177-178 are in 4/4 time. The music features a *fff* (fortississimo) dynamic in measure 176, which transitions to *pp* (pianissimo) in measures 177-178. The right hand has complex fingering, including a 5-finger pattern and a 3-finger pattern. The left hand has a 3-finger pattern in measure 176 and a 3-finger pattern in measure 177. An 8va (octave) line is indicated for the right hand in measure 176, and an 8vb (sub-octave) line is indicated for the left hand in measure 178. The music ends with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 178.

179

Measures 179-181. The score is for a piano. Measure 179 is in 4/4 time, and measures 180-181 are in 4/4 time. The music features an *Andantino Amoro* tempo. The right hand has a 3-finger pattern in measure 179 and a 3-finger pattern in measure 180. The left hand has a 3-finger pattern in measure 179 and a 3-finger pattern in measure 180. An 8va (octave) line is indicated for the right hand in measure 180. The music ends with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *Transparente* marking in measure 181.

182

Measures 182-184. The score is for a piano. Measure 182 is in 4/4 time, and measures 183-184 are in 4/4 time. The music features an *in loco* tempo. The right hand has a 3-finger pattern in measure 182 and a 3-finger pattern in measure 183. The left hand has a 3-finger pattern in measure 182 and a 3-finger pattern in measure 183. The music ends with a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 184.

20
186

Musical score for measures 186-189. The score is written for piano (pp) and features complex, rapid passages in both the treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *pp*.

190

Musical score for measures 190-192. The score is written for piano (pp) and features complex, rapid passages in both the treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *pp*. Measure 192 is marked *Md*.

193

Musical score for measures 193-195. The score is written for piano (pp) and features complex, rapid passages in both the treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *pp*. Measure 193 is marked *Misterioso*. Measure 195 is marked *pp*.

196

Musical score for measures 196-199. The score is written for piano (pp) and features complex, rapid passages in both the treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *pp*. Measure 196 is marked *ff*. Measure 197 is marked *ff*. Measure 198 is marked *ppp*. Measure 199 is marked *p*.

199 *ppp* *accel.* *Molto Allegro* $\text{♩} = 116$

203 *p* *p* *ff* *f* *ff* *Miss.* $\text{♩} = 116$ *Molto Allegro*

207 *fff*

209 *fff* *ff*

22 *Fulgurante!*

212

ff *Fulgurante!*

ff

3 3 3

8^{vb}

f

8^{vb}

8^{vb}

214

(8)

(8)

The musical score is for a piano piece, measures 212 to 214. It is written in 4/4 time. Measure 212 begins with a bass line and a piano accompaniment. The piano part features a series of chords and a melodic line. Measure 213 continues with triplets and a forte piano part. Measure 214 concludes with a final chord and a repeat sign. Dynamics include ff (fortissimo) and f (forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

217 **Allegretto Moderato** ♩ = 84

Musical score for **Allegretto Moderato** (♩ = 84), measures 217-220. The score is in 5/4 time. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth notes. The bass line includes a low octave extension marked *8vb*. Dynamics include *ff* and *ff Ped.*. A fermata is present in the piano part at measure 220.

219 **Recitativo-fantasia I**
Tempo a Piacere

Musical score for **Recitativo-fantasia I** (**Tempo a Piacere**), measures 219-222. The score is in 5/4 time. The vocal line (soprano) features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The piano accompaniment includes a bass line with a low octave extension marked *8vb* and a treble line with a low octave extension marked *8vb*. Dynamics include *p*, *mf*, and *ff*. A fermata is present in the piano part at measure 222.

Musical score for **Recitativo-fantasia I** (**Tempo a Piacere**), measures 223-226. The score is in 5/4 time. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth notes. The bass line includes a low octave extension marked *8vb*. Dynamics include *fff* and *f*. A fermata is present in the piano part at measure 226.

24

ppp *p* *ff* *pp*

Recitativo-fantasia II
Lento, Tempo livre

ppp

Recitativo-fantasia II
Lento, Tempo livre

f *accel...* *rall...*

p

** Led.* ** Led.* ***

(8).1

p *f* *pp* *p* *accel....* *rall* *p*

3

p *p*

25

Bass staff: ppp f pp
 Piano staff: p mf pp
 Ped. \ast Ped. \ast

220

Bass staff: pp
 Piano staff: p f

Bass staff: ff
 Piano staff: ff

Allegro impetuoso $\text{♩} = 108$ ($\text{♩} = 144$)

221

Bass staff: ppp ff ppp
 Piano staff: ff pp p f
 Ped. \ast Ped. \ast

26

225

pp *pp* *pp*

p

228

ppp *ppp* *ppp*

Transparente

pp

231

pp *ppp* *p* *p*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

236

p *p* *p*

p cresc. *ff* *f Sonoro!* *f*

p *mf* *ff* *f*

240

Measures 240-243. The score is in 2/4 time. The bass staff has a whole rest in measure 240, followed by a half note G^b in measure 241, a half note F^b in measure 242, and a half note E^b in measure 243. The treble staff has a whole rest in measure 240, followed by a half note G^b in measure 241, a half note F^b in measure 242, and a half note E^b in measure 243. The piano part consists of a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ff* and *f*.

244

Measures 244-247. The score is in 2/4 time. The bass staff has a whole rest in measure 244, followed by a half note G^b in measure 245, a half note F^b in measure 246, and a half note E^b in measure 247. The treble staff has a whole rest in measure 244, followed by a half note G^b in measure 245, a half note F^b in measure 246, and a half note E^b in measure 247. The piano part consists of a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ff* and *f*.

248

Measures 248-251. The score is in 2/4 time. The bass staff has a whole rest in measure 248, followed by a half note G^b in measure 249, a half note F^b in measure 250, and a half note E^b in measure 251. The treble staff has a whole rest in measure 248, followed by a half note G^b in measure 249, a half note F^b in measure 250, and a half note E^b in measure 251. The piano part consists of a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ff* and *f*.

28

252

ff *f* *p*

256 fulgurante! inebriante, mágico!

p *ff*

fulgurante! inebriante, mágico!

260

p *mf* *cresc.*

264

Musical score for measures 264-267. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 264 features a half note B-flat in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Measure 265 has a half note E in the top bass staff, followed by a half note D in the grand staff bass, and a half note C in the grand staff treble. Measure 266 has a half note C in the top bass staff, followed by a half note B in the grand staff bass, and a half note A in the grand staff treble. Measure 267 has a half note A in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Dynamics include *f* (forte) in measures 264, 265, and 267.

268

Musical score for measures 268-271. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 268 features a half note B-flat in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Measure 269 has a half note E in the top bass staff, followed by a half note D in the grand staff bass, and a half note C in the grand staff treble. Measure 270 has a half note C in the top bass staff, followed by a half note B in the grand staff bass, and a half note A in the grand staff treble. Measure 271 has a half note A in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Dynamics include *f* (forte) in measure 268 and *ff* (fortissimo) in measure 269. A curved line connects the bottom of the grand staff in measure 270 to the bottom of the grand staff in measure 271.

272

Musical score for measures 272-275. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 272 features a half note B-flat in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Measure 273 has a half note E in the top bass staff, followed by a half note D in the grand staff bass, and a half note C in the grand staff treble. Measure 274 has a half note C in the top bass staff, followed by a half note B in the grand staff bass, and a half note A in the grand staff treble. Measure 275 has a half note A in the top bass staff, followed by a half note G in the grand staff bass, and a half note F in the grand staff treble. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 272 and *fff* (fortississimo) in measure 273. A curved line connects the bottom of the grand staff in measure 274 to the bottom of the grand staff in measure 275.

30

276

Measures 276-279. The score is in 5/4 time. The bass staff has a whole rest in measure 276, followed by a half note G2 in measure 277, a half note F2 in measure 278, and a half note E2 in measure 279. The treble staff has a half note G4 in measure 276, a half note F4 in measure 277, a half note E4 in measure 278, and a half note D4 in measure 279. The piano part has a half note G2 in measure 276, a half note F2 in measure 277, a half note E2 in measure 278, and a half note D2 in measure 279. The forte (fff) dynamic is indicated in measure 276.

280

Measures 280-283. The score is in 5/4 time. The bass staff has a half note G2 in measure 280, a half note F2 in measure 281, a half note E2 in measure 282, and a half note D2 in measure 283. The treble staff has a half note G4 in measure 280, a half note F4 in measure 281, a half note E4 in measure 282, and a half note D4 in measure 283. The piano part has a half note G2 in measure 280, a half note F2 in measure 281, a half note E2 in measure 282, and a half note D2 in measure 283. The forte (fff) dynamic is indicated in measure 280, and the fortissimo (ff) dynamic is indicated in measure 282.

284

Measures 284-287. The score is in 5/4 time. The bass staff has a half note G2 in measure 284, a half note F2 in measure 285, a half note E2 in measure 286, and a half note D2 in measure 287. The treble staff has a half note G4 in measure 284, a half note F4 in measure 285, a half note E4 in measure 286, and a half note D4 in measure 287. The piano part has a half note G2 in measure 284, a half note F2 in measure 285, a half note E2 in measure 286, and a half note D2 in measure 287. The forte (ff) dynamic is indicated in measure 284, and the fortissimo (fff) dynamic is indicated in measure 286.

289

Musical score for measures 289-290. The score is in 5/4 time and B-flat major. It features a piano part with multiple staves and a vocal line. The piano part includes triplets and dynamic markings like *ff* and *p*. The vocal line has a long note in measure 289 and a triplet in measure 290. A rehearsal mark (8) is at the bottom.

290

Musical score for measures 290-291. The score is in 5/4 time and B-flat major. It features a piano part with multiple staves and a vocal line. The piano part includes triplets and dynamic markings like *ffff*, *ff*, and *p < ff*. The vocal line has a long note in measure 290 and a triplet in measure 291. A rehearsal mark (8) is at the bottom.

Axé!
 Atotô
 Almeida Prado
 Campinas, 22/01/85
 30/09/98

Anexo IV - Exemplos em áudio dos trechos selecionados para as sugestões interpretativas

Neste anexo são apresentados exemplos em áudio das sugestões interpretativas presentes na dissertação. Para acessar o exemplo, basta usar o *QR Code* ou clicar no *link* no próprio *QR Code*. Para retornar ao texto, basta pressionar a tecla *control* e clicar no número da figura, há o direcionamento para a figura. Ao se clicar no *hiperlink* na legenda da figura, ocorre o direcionamento para o início do anexo IV.

Exemplo em áudio - Figura 113: Tema do Grito Atotô, Paisagem sonora do chamado ritualístico - compasso 1 editorado pelo autor.

https://drive.google.com/open?id=1Rp7SA_QitzkLrzjvw1HULeDnnK7tx70_



Exemplo em áudio - Figura 114: Tema da Morte, paisagem sonora da Morte - compassos 2 e 3 editorados pelo autor.

https://drive.google.com/open?id=1sO0_KUg-jfsrdQ6vQWEcVDpu2hLTpUGv



Exemplo em áudio - Figura 115: Início de Allegro Impetuoso, paisagem sonora de tambores ritualísticos - Compassos 7 ao 9 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1YiI9L6YqbKXeJDvjTNYgwff07jzszISd>



Exemplo em áudio - Figura 116: Início de “B” do Allegro Impetuoso, paisagem sonora de Solene, referente à Morte - Compassos 44 ao 47 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1ZktHxvDrDv2bWqfFcSKl75TEJ84Th2qr>



Exemplo em áudio - Figura 117: Detalhes da melodia ascendentes e do três contra dois - compassos 116 e 117 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1r0WcETWYis44B0B083fS2sXu7zav0ZhB>



Exemplo em áudio - Figura 118: Detalhe com o súbito FF e articulações em marcato - Compasso 118, editorado pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1K_rcjamiDU0-1UNF0DCn4gyCm43UV9qa



Exemplo em áudio - Figura 119: Detalhe da variação de articulação - Compasso 128 editorado pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1tbiQht0Z-sBdQsU-dnKeUeSYsKrM98iM>



Exemplo em áudio - Figura 120: Início do andantino amoroso - Compasso 181 editorado pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1IPs462kKFxfOegScEJgQYkIT2zh0k_Er



Exemplo em áudio - Figura 121: Tema da morte se sobrepondo ao tema do grito Atotô - Compassos 268 e 269 editorados pelo Autor

https://drive.google.com/open?id=1jQCzc1LljYgiIDptqrs9A53x5ba1S_OS



Exemplo em áudio - Figura 122: Detalhe do 3 contra 2 - Compassos 283 a 286 editorados pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1U4HPBHUnhtB64vITfLSwwFb_rVXG3byi



Exemplo em áudio - Figura 123: Detalhe dos ataques fortes seguidos de notas longas - compasso 1 editorado pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1-FGIWpyVeR9JoJbZrxvXXLukYuVBkqSk>



Exemplo em áudio - Figura 124: Tema da Morte que deve ser vocalizado em “O” - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1a-oE5Pa8JjJYTa9i237V65h9l4yI-Upm>



Exemplo em áudio - Figura 125: Detalhe da variação do Tema do grito Atotô que deve ser vocalizado em “A” - Compasso 7 editorado pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1_aMkAX90gfTMKoprzAvc488dVpyO7SCy



Exemplo em áudio - Figura 126: Detalhe da variação do Tema da Morte - Compassos 44 a 47 editorados pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1lzxo4fdCHOB10v5Ztr5PbiEHTGl_Jmt



Exemplo em áudio - Figura 127: Detalhe do tema do Renascimento do Amor -
Compasso 108 editorado pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1bYmV2lbqxZqyZjUhub1Fdgsouo6NLvv>



Exemplo em áudio - Figura 128: Variação súbita de articulação no Luminoso -
Compassos 117 e 118 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1nrbPWtfOrTHlzwGo1KCqbrK6EREzr31>



Exemplo em áudio - Figura 129: Detalhe do tema da Morte como Sujeito -
Compassos 128 e 129 editorados pelo autor

https://drive.google.com/open?id=1O_OJGX9ApFwmQgu6kEG2GBkmUzLKII7P



Exemplo em áudio - Figura 130: Reapresentação do Chamado - Compassos 217 e
218 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1vtwobmp6iuxl26eLOm0uyoiBJsY8W9y8>



Exemplo em áudio - Figura 131: Detalhe do tema do Renascimento do Amor -
Compasso 219 editorado pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1GJwmD0Fy8fDlkjcY7nqEFPBuH0o6gaU2>



Exemplo em áudio - Figura 132: Parte do Piano semelhante ao primeiro movimento e detalhe da parte da tuba com notas longas - compassos 220 a 224 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1c2BAvoEVG2Jb44bE4iB7d-OM3BYikPkJ>



Exemplo em áudio - Figura 133: Tema do Renascimento do Amor presente na tuba com *marcato* - Compassos 252 a 254 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1bYuqj05dful7qeLAMrsjNMihfReb0pR6>



Exemplo em áudio - Figura 134: Tema da Morte com notas longas - Compassos 259 a 260 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1AQpR136dX8MRxnJUATHiMvoFYsFoVVkH>



Exemplo em áudio - Figura 135: Tema da Morte com *marcados*, da mesma maneira que apresentado na Fuga - Compassos 269 a 271 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1OJ23iZlcEixpeiY-ECtKMB1kRJHo694R>



Exemplo em áudio - Figura 136: Tema do Grito Atotô em Legato - Compassos

283 a 286 editorados pelo autor

<https://drive.google.com/open?id=1694VpcFpPyE4xElzeGTh5nrx54Yp2yaG>



Exemplo em áudio - Figura 137: Detalhe de indicações expressivas do tema do Grito Atotô - Compasso 1 editorado pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1QM-tsoJzov4Z88dpMTfYw1rehOuMHsGA>



Exemplo em áudio - Figura 138: Detalhe de indicações expressivas do tema da Morte - Compassos 2 e 3 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1kd2GSW9Z3UxkhdoZE6w45XtQ5kj9kgrB>



Exemplo em áudio - Figura 139: Detalhe de indicações expressivas do tema do Renascimento do Amor - Compasso 108 editorado pelo autor.

https://drive.google.com/open?id=1G6lwcv84IPAT5QLddwhVTc_c8wANeDh0



Exemplo em áudio - Figura 140: Indicações expressivas de variação do tema da Morte - Compassos 4 ao 6 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1hgG8rfz9M7hZWjFtqe4sK9X1CSQH3b3X>



Exemplo em áudio - Figura 141: Indicações expressivas de variação do tema do

Grito Atotô - Compassos 7 ao 10 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1p5rw8LX7HGTyqeTNk-vKceDVPs2CJxHa>



Exemplo em áudio - Figura 142: Indicações expressivas de variação do tema do

Grito Atotô - Compassos 23 ao 29 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1W6CtsrYEioGA-P6o6Ez1xG0Sm9arlT8m>



Exemplo em áudio - Figura 143: Indicações expressivas de variação do tema do

Grito Atotô - Compassos 44 ao 49 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1eTfZAdspaOfp6ycXJwH-OJMEJc1MXjep>



Exemplo em áudio - Figura 144: Indicações expressivas de variação do tema do

Renascimento do Amor - Compassos 116 e 117 editorados pelo autor.

https://drive.google.com/open?id=1rM9SK7e9ZW1ImeI2_cjivvAmz14eDnqs



Exemplo em áudio - Figura 145: Indicações expressivas de variação do tema do

Renascimento do Amor - Compassos 119 e 120 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1qfH38H5PoVVy5QAos8TUoMRwr5N26U5e>



Exemplo em áudio - Figura 146: Indicações expressivas do início da Fuga -

Compassos 128 ao 131 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=17R2fANB6gLILSKZetE-CWiAVzBMbJMWC>



Exemplo em áudio - Figura 147: Indicações expressivas de agrupamento de notas e dinâmica - Compassos 197 ao 199 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1KbtlrY0x5Wg6MGA1r9y-y44DAFtrRDsK>



Exemplo em áudio - Figura 148: Indicações expressivas do Recitativo Fantasia - Compasso 219 editorado pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1UpbjAp4EaqFwLvOWhw0nf0Hv5FcZiNrs>



Exemplo em áudio - Figura 149: Indicação de direcionamento das notas - Compassos 223 ao 226 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=17BH5NzacokcZ5bhR20HiH-OGQu-mD-w9>



Exemplo em áudio - Figura 150: Indicações expressivas de agrupamento de notas e sustentação - Compassos 269 ao 273 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=13lUmBx1QP4pIGSn9M4SYxKrg6yyUqMra>



Exemplo em áudio - Figura 151: Indicações de agrupamento de notas - Compassos 283 ao 287 editorados pelo autor.

<https://drive.google.com/open?id=1zN9GjrtrUnK52KFcnBunw8sJne-YRkv>



Anexo V - Gravação Audiovisual da Sonata

Gravação em áudio do ensaio realizado no dia 21/08/2019

<https://drive.google.com/open?id=1QSKxNzD9w8P2u4ThZVuAPgp5nFN6OPCw>



Gravação em áudio visual do recital de estreia realizado no dia 22/08/2019

<https://drive.google.com/open?id=1DEQp7yDkPc9pYj6ZnxN3DVLOeba8NfyT>

